Beroepsgeheim 1

Gesprekken met schrijvers

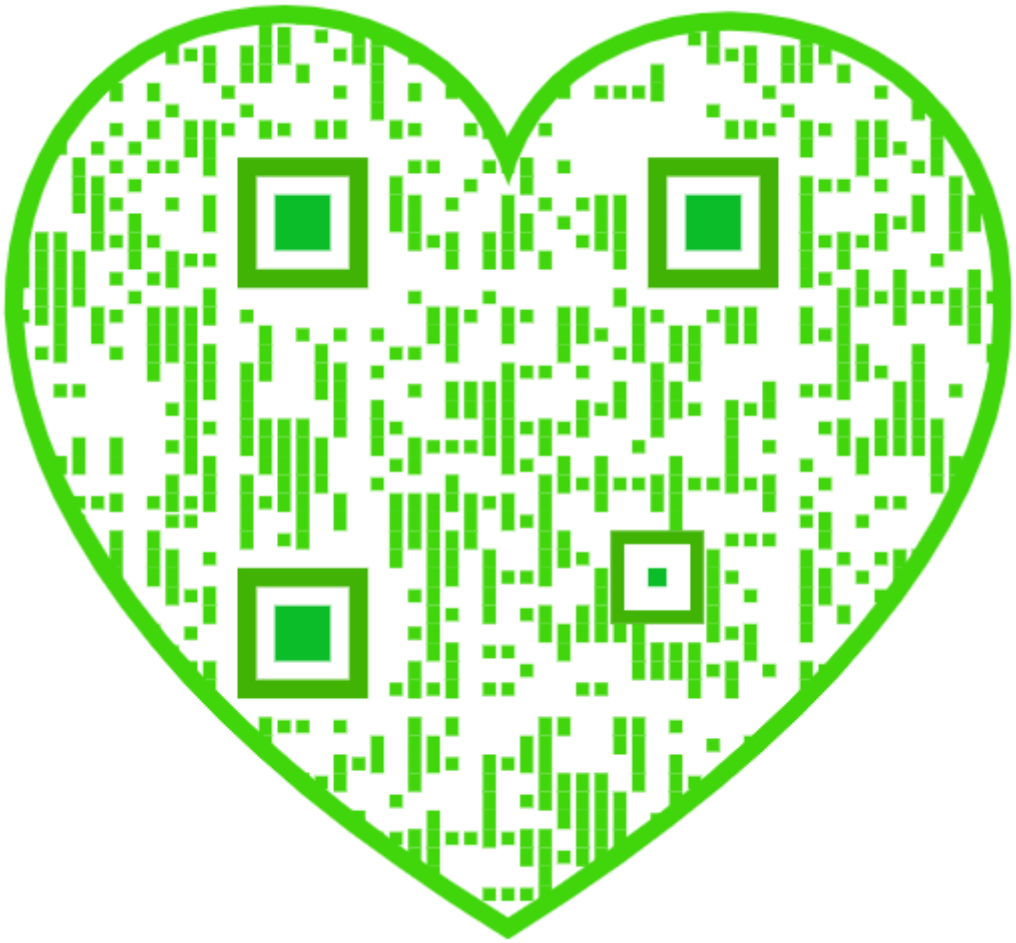
Willem M. Roggeman

bron
Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim*. Nijgh & Van Ditmar, Den Haag/Rotterdam 1975.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Woord vooraf]

Deze vijftien interviews zijn eerder verschenen in de jaargangen 1970 tot 1974 van het tijdschrift ‘De Vlaamse Gids’, waarvan Willem M. Roggeman redacteur letteren is. Zij handelen alle over het ‘beroepsgeheim’ van de schrijver, d.w.z. de theoretische opvattingen en de wijze waarop elk van de ondervraagde auteurs ze in de praktijk toepast. Deze thematiek biedt het voordeel dat de gesprekken niet tijdsgebonden zijn, ook al was de aanleiding voor een paar interviews wel een actualiteit, b.v. een bekroning of een verjaardag. Waar het auteurs betreft die nog betrekkelijk jong zijn, werd getracht een overzicht van hun werk en hun evolutie te brengen, zodat deze gesprekken ook een literair-historische betekenis hebben. Zij bevatten inderdaad een grote hoeveelheid informatie, die hier voor de eerste keer op schrift wordt gesteld waardoor deze bundel een interessant naslagwerk voor literatuurstudenten en -belangstellenden wordt. Voor verscheidene auteurs is dit bovendien het eerste uitgebreide interview. Alle gesprekken zijn chronologisch gerangschikt.

Ivo Michiels

Pseudoniem van Rik Ceuppens. Geboren te Mortsel-Antwerpen op 8 januari 1923. Publiceerde o.m. ‘Het afscheid’ (1957), ‘Journal brut’ (1958), ‘Het boek alfa’ (1963), ‘Orchis militaris’ (1968), ‘Exit’ (1972), ‘Samuel, o Samuel’ (1973).

Bekroond met de Arkprijs van het Vrije Woord in 1958, de Dr. L. Philipsenprijs in 1969 en de Vijverbergprijs in 1970.

Dit interview verscheen in juli 1970.

- *Ivo Michiels, de jury van de Jan Campertstichting heeft je de Vijverbergprijs toegekend, daar waar de jury van de Belgische driejaarlijkse Staatsprijs voor literatuur er anders heeft over geoordeeld. Is een dergelijke verschuiving tussen Nederland en Vlaanderen ook merkbaar op het vlak van het lezerspubliek en van de kritiek op je werk?*

- Eerlijk gezegd, neen. Althans niet wat de publieke belangstelling betreft. Het klinkt misschien niet zo direct geloofwaardig, maar voor zover mij bekend is heb ik in Vlaanderen, alle verhoudingen in acht genomen, niet minder lezers dan in Nederland. Met de kritiek ligt het wel enigszins anders. Enkele fervente verdedigers van mijn werk hier bij ons niet te na gesproken, is de Nederlandse kritiek op mijn jongste publikaties beslist positiever dan de Vlaamse.

- *En in het buitenland? Ik heb gehoord dat Günther Busch, de redactieleider van de Edition Suhrkamp te Frankfurt/Main, einde 1969 een kort briefje kreeg van Samuel Beckett, waarin die als zijn mening te kennen gaf dat de Duitse versie van Orchis Militaris 'naar de taal het sterkste was dat hij in 1969 gelezen had.'*

- Die uitspraak van Beckett heb ik ook maar vernomen via de krant, ik kan er dus niets aan toevoegen. Tenzij dat die uitspraak mij bijzonder getroffen heeft. Ik ben sedert vele jaren een groot bewonderaar van Beckett: hij is de belangrijkste onder de levenden. (Het enige schrijversportret dat ik in huis heb is een foto van

Beckett). Wanneer dan zo'n zwijgzame en teruggetrokken figuur vanuit zijn afzondering plots je lof verkondigt, dan sta je wel even perplex. Haast om sentimenteel bij te worden... Nu, de prettigste ervaringen van een schrijver blijven meestal buiten het officiële gebeuren. Het is bijvoorbeeld prettig om te vernemen dat een jonge Noor aan de universiteit van Oslo is gepromoveerd met een proefschrift over je werk. En aan de universiteit van Leuven promoveerde zopas Dr. W. Martin met een thesis over 'Het afscheid' en 'Het boek alfa' die vooralsnog uniek schijnt te zijn en reeds in het buitenland belangstelling heeft gewekt, nl. een 'Analyse van een vocabularium met behulp van een computer'. Deze studie is op dit ogenblik ter perse en zal verschijnen in de 'Collection d'Etudes linguistiques'.

- *Taal en structuur vormen de belangrijkste elementen in je literaire creaties. In tegenstelling met C.C. Krijgelmans, die je hebt verdedigd en waarschijnlijk bewonderd, ben je echter nooit overgegaan tot de vernietiging van de taal zoals dit in 'Homunculi' gebeurt. Eigenlijk sta je positief tegenover de taal?*

- Ja. Zolang we maar blijven proberen om ze 'anders' te gebruiken. Dan vallen vernietiging en opbouw onvermijdelijk samen. Kijk, in 'Orchis Militaris' is het hele boek door het geweld aan de orde. Er wordt in dit boek, creatief gesproken, ook geweld gepleegd op de taal, op bepaalde conventies van de taal, op conventies van de roman. Maar juist daardoor wordt met en in die taal iets opgebouwd of zichtbaar gemaakt. Waarschijnlijk is het juist dat je niet kan opbouwen zonder eerst te vernietigen, maar dan is het even waar dat, in termen van creativiteit, de vernietiging reeds onafwendbaar het begin is van de opbouw. Zoals de kerf in het doek van Fontana een daad is van vernietiging met als resultaat een volmaakt en uitermate geladen esthetisch object.

- *Welke van de twee elementen, taal en structuur, is het belangrijkste voor je als werkelement?*
Is de taal belangrijker dan de structuur?

- De taal valt het meest, of in ieder geval het eerst op. Ik zou zeggen: zij is het zintuiglijke element, de structuur het cerebrale. Maar voor mij zijn taal en structuur onafscheidelijk verbonden. Zowel in 'Alfa' als in 'Orchis' ontstaat de structuur uit de taal. Een taal-spel zonder structuur erachter zou ik ambachtelijk te simpel, te arm vinden. Terwijl ik aan de andere kant toch waardering heb voor schrijvers die de structuur voorop plaatsen.

- *Wat is dan de functie van de taal in je werk?*

- Zij is het terrein waarop mijn 'creative battle' zich afspeelt. Het is niet gemakkelijk om in een paar woorden samen te vatten wat dit allemaal betekent. Ik zou vele bladzijden nodig hebben om te verklaren hoe de taal van de barok, van de romantiek, van de symbolisten een andere taal is dan de onze; hoe sedert de twintigste eeuw de taal een object is geworden voor wetenschappelijk onderzoek; hoe de taal ook een uiting is van een conventionele maatschappelijke structuur, van ons 'establishment', en hoe elke poging om iets aan dit establishment te veranderen, om de muren van conventie waarbinnen wij leven te doorbreken, moet beginnen in de taal.

We zitten vandaag nog volop in de contestatie. Maar die contestatie wordt nog altijd gevoerd met oude middelen. De contestatie-taal is nog altijd een conventie-taal en iedereen schijnt over het hoofd te zien dat de schrijver die bezig is in de stilte van zijn werkkamer en boeken schrijft die zogezegd hermetisch zijn en niet toegankelijk voor het grote publiek, waarschijnlijk een veel groter en duurzamer 'daad van contestatie' stelt (terwijl hij tegelijk ook weer méér doet dan dat alleen) dan onze actuele uitvinders van spitsvondige slogans.

De schrijver gaat tenminste naar de bron: de taal. Door hem wordt er iets veranderd aan de basis.

Natuurlijk denk ik er niet aan om mezelf, al schrijvend, op te werpen als een soort ‘stille contestator’. Verre van. Ik gebruik alleen de middelen van mijn vak om, binnen mijn vak, bepaalde grenzen te verleggen. Ik gebruik mijn bescheiden creatieve potenties om iets te veranderen, iets te vernieuwen als het kan, aan het genre. Aan de roman die eigenlijk al geen roman meer is maar heel gewoon ‘een boek’, of, beter nog: ‘een tekst’. Tout court.

- *Mag men zeggen dat de inhoud van je boeken eigenlijk de vorm is?*

- Neem even ‘Het boek alfa’. Het is zeker niet uitgesloten om met behulp van de beproefde filologische methoden een bepaalde inhoud uit het werk op te diepen, er een fabel mee te reconstrueren, er enkele sociale of existentiële aspecten door op het spoor te komen. Maar deze methode schiet tekort, schreeuwt om aanvulling. Pas langs semantische en linguistische weg kan doorgestoten worden tot op de *ware* inhoud van het boek. De inhoud ligt te ontdekken in de vorm. Zo is er om te beginnen al het feit dat ‘Het boek alfa’ - laat het mij nog maar eens herhalen - is gebouwd op twee ritmen: het ritme van het *links-rechts links-rechts* en het *hop-hop-hop* (van schooldiscipline tot kazerne-discipline), zijnde het bevel dat ons van buitenaf wordt opgedrongen, naast het ritme van wat ik gemakkelijk-heidshalve de litanie noem, het bevel dat van binnenuit komt, zeg maar: onze religieuze opvoeding, het geweten enz. Het ontleden van deze ritmen die mee de taalstructuur van het boek bepalen, een dergelijke ontleding alleen al moet iets van de inhoud zichtbaar maken. Maar er is natuurlijk meer. Parallelle tegenstellingen liggen doorlopend ook in het woordgebruik zelf: het tegenover elkaar plaatsen van licht-donker, wit-zwart, links-rechts enz. En dan zijn er de

associaties en permutaties. God rijmt met zot. De werkwoorden ‘bidden’ en ‘lezen’ staan in een bepaald verband tot elkaar: bijvoorbeeld lezen’ betekent in het dialect ook ‘bidden’. Er is de meervoudige betekenis van het woord ‘stem’: we lezen o.m. dit woord ook op onze affiches tijdens een verkiezingscampagne. Enz., enz. In ‘Orchis Militaris’ is het weer anders. Was *Alfa* het boek van de twijfel (en twijfel impliceert keuze, keuze impliceert tegenstelling, tegenstelling ligt te ontdekken in de taal) dan is *Orchis* het boek van de absolute gelijkschakeling. De zogenaamde litanievorming overheerst, de ritus. Het boek *zegt* niet dat van leven tot doodgaan alles één ritus is, het boek zelf *is* één rituele aanwezigheid. Opnieuw wordt door de vorm, door de taal - bijvoorbeeld: mensen praten tot elkaar maar zeggen voortdurend woordelijk hetzelfde - een inhoud zichtbaar gemaakt. Toch zou ikzelf het boek te smal vinden moest de hele taal-opzet daartoe beperkt blijven. En nu laat ik liefst even de criticus Wim Meewis aan het woord die schrijft: ‘De sleutel tot het ware begrip van deze roman ligt in de bliksemsnelle ‘persoons-wisselingen’, in het ‘omslaan’ (net zoals de kleur van lakmoes kan omslaan) van de (onbenoemde) personages in andere, soms van verdrukte in verdrukker, soms van slachtoffer in een tweede slachtoffer.’ En dit is precies wat gebeurt: het ene personage gaat voortdurend in het andere over, A *wordt* B. Er ontstaat aldus een soort boven-realiteit die niet meer kan gemeten worden met de logica van de realiteit waarmee wij dagelijks te maken hebben. Zo, enkel en alleen door de taal, door het ontginnen van mijn taal-materiaal, is het me mogelijk een dergelijke bovenlogische werkelijkheid wáár te maken.

- *Is het niet zo, dat de inhoud van je boek ook groeit onder invloed van bepaalde klankassociaties, dus door de muziek van de taal? Anderzijds heb ik toch de indruk dat er niets toevalligs in je boek terecht komt, dat alles planmatig gebeurt*.

- Die vraag naar de muzikaliteit is me al eerder en vaker gesteld en in den beginne verveelde ze mij wel. Ten onrechte waarschijnlijk, want wat voor kwaad zou erin steken dat in *Alfa* of *Orchis* bovenop nog een auditief element zou aanwezig zijn? Alleen, en dit weze met nadruk gezegd, is dit auditieve surplus er (voorlopig) ondanks mezelf. Nergens en nooit laat ik me leiden door wat jij 'de muziek van de taal' noemt, althans niet bewust. Zoals gezegd, het ritme speelt een niet geringe rol, maar een structurele rol, een die direct naar de inhoud tast. Dit ritme maakt gewoon deel uit van het aangesneden linguïstisch denkproces. Dat het resultaat ook muzikale, of alvast auditieve consequenties heeft, is een toevallige omstandigheid die ik had kunnen (moeten) voorzien. Men zegt mij keer op keer dat *Orchis* een tekst is om te horen en het zal wel waar zijn dat er een fraai hoorspel uit te destilleren valt (zoals Freddy de Vree en Ab Eyck, overigens met succes, op basis van *Het boek alfa* gedaan hebben voor de NCRV). Maar tot nu toe heb ik mijn teksten wel degelijk een visuele bestemming gegeven en van een echt gratuit spelelement kan nauwelijks gesproken worden. Ik zeg wel: tot nu toe. Want ik zie geen enkel beletsel om niet vroeg of laat dieper en consequenter op de auditieve mogelijkheden van de literatuur in te gaan, integendeel. Is het soms uitgesloten dat in de komende tijden het oude 'lezen' gewoon zal vervangen worden door kijken of luisteren? En dat het goede vertrouwde object 'boek' stilaan uit de circulatie zal verdwijnen? Maar laat me liefst niet voor profeet spelen.

- *Dus is er in* Alfa *en* Orchis *geen tegenstelling tussen de litanie-vorm, een soort koorts-dreun toch, en de zeer bewuste wijze van schrijven die je verder toepast?*

- Neen. In elke litanie (om maar voort deze term aan te houden, al is hij niet helemaal exact) is ieder woord bewust gekozen en op zijn juiste plaats gezet. Ik zie echt geen tegenstelling tussen de rit-

mische structuur met wat je de ‘koorts-dreun’ noemt als resultante, en de volkomen doordachte wijze waarop elk lid van die ritmische beweging in zijn linguïstische context wordt geplaatst. Zoals ik ook geen tegenstelling zie tussen temperament en authentiek vakmanschap!

- *Je hebt daarstraks het woord ‘hermetisch’ gebruikt. Is een modernistisch auteur inderdaad niet te hermetisch voor het grote publiek?*

- Mag zijn. Maar wie is dat: het grote publiek? Diegenen die, laten we zeggen, Thomas Mann wel aankunnen en Joyce niet? Diegenen die schoorvoetend Van Ostaijen zijn genaderd doch Lucebert vooralsnog onverteerbaar vinden? Diegenen die weliswaar Henry Miller of zijn nakomelingen-in-het-genre verslinden maar die, wanneer je hen toevallig de naam noemt van een belangrijk jong schrijver (Peter Handke bijvoorbeeld) waar ze nooit eerder van gehoord hebben, de schouders ophalen in plaats van met zevenmijlslaarzen naar de boekhandel te rennen? Of gewoon diegenen die bij Courts-Mahler zijn blijven staan? Neen, dat probleem van het grote publiek is een vals probleem. Het wordt in ieder geval vals gesteld. Ik kan u verzekeren dat iedere schrijver, al is hij nog zo ‘hermetisch’, hoopt op een zo ruim mogelijke lezerskring. Maar liever een paar honderd of duizend lezers minder dan toegevingen te doen. Schrijven is geen koopje sluiten. Trouwens wanneer die zogenaamd ‘hermetische’ schrijver werkelijk ook een goed schrijver is, dan komen die lezers er vroeg of laat toch.

En dan is er nog een aspect dat men te vaak over het hoofd ziet. Namelijk dat ook het publiek evolueert. Dat ook daar, met iedere nieuwe generatie, kwaliteitsopschuivingen plaats hebben. Dat is gewoon een historische wet. Wat vandaag stilaan gemeengoed is geworden was twintig jaar geleden voor de meesten nog hermetisch.

Ik heb het nog meegemaakt dat mensen de concertzaal verlieten wanneer na Beethoven Bela Bartok op het programma kwam. De zogenaamde ‘intellectuelen’ stonden te schaterlachen met Paul van Ostaijen en zijn malle gedichtjes. Toen ik nog aan de krant was wijdde ik eens een lovend en geïllustreerd artikel aan de eerste exposities van Jef Verheyen en Paul Van Hoeydonck. Dat was in de doorbraakjaren van de abstracte kunst bij ons. Ik had de bijdrage getekend met mijn initialen. De volgende dag kreeg de directie van de krant een exemplaar van mijn bijdrage retour en de verontwaardigde lezer had prompt mijn initialen gecompleteerd: Idiot Myself. Wat er misschien niet zo ver naast was, maar wat de betreffende schilders inmiddels niet belet heeft wereldfaam te verwerven.

Ook bij mijn studenten aan het RITCS merk ik een verschuiving op. De eerstejaars van nu staan, globaal genomen, alweer zoveel opener dan hun collega's van bijvoorbeeld vijf of zes jaar geleden. Ik beweer niet dat het algemene intelligentiepeil per se zoveel hoger ligt. Maar de meisjes en jongens die thans een gemiddelde leeftijd van achttien hebben, zijn de voorbije vijf jaar opgegroeid in een alweer verder geëvolueerde maatschappelijke, technologische én artistieke context. Dat laat zijn sporen na.

Ten slotte nog dit: de grootste fout die een schrijver kan maken is zijn publiek, het actuele of komende, te onderschatten. En al de rest is geduld.

- *Maar bestaat er niet zoiets als een graad van hermetisme?*

- Ja, dat zal wel. Soms zelfs in het oeuvre van één schrijver. ‘Finnegans Wake’ van Joyce is vast moeilijker toegankelijk dan zijn ‘Ulysses’ waar nu langzamerhand wel iedereen doorheen is geraakt. Maar het is tegelijk duidelijk dat de invloed van ‘Finnegans Wake’ op de hedendaagse en komende literatuur waarschijnlijk groter zal blijken dan de invloed van ‘Ulysses’, die op zichzelf al enorm is.

Het klinkt misschien paradoxaal, maar hoe absoluter een schrijver (of een schilder, of een componist) naar *zijn* 'punt omega' toe werkt, hoe sterker na verloop van tijd zijn invloed zal blijken.

Vanuit een andere optiek zou ik even het voorbeeld van Mondriaan willen citeren. Het was echt wel de bedoeling van Mondriaan om tot een soort nieuwe gemeenschapskunst te komen, hij wilde een totaal nieuwe plastische taal, tekens die zouden kunnen begrepen worden van Japan tot Alaska door alle lagen van de bevolking. In de meest absolute zin werkte hij zijn plastisch ideaal uit, deed geen enkele concessie aan het publiek van zijn tijd dat van deze epure nauwelijks iets begreep. Zo absolutistisch was Mondriaan dat hij pas vorig jaar, in 1969, zijn eerste grote retrospectieve heeft gekregen te Parijs. Maar toch is er die voorbije decaden iets merkwaardigs gebeurd. Langs een omweg, en ook dank zij het 'Bauhaus' en 'De Stijl', is er zo'n invloed van het Mondriaanse denken uitgegaan op onze omgeving (architectuur, etalage- en binnenhuisinrichting, industrial design) dat we rustig kunnen beweren dat velen vandaag leven in een soort gesocialiseerd Mondriaandecor.

En denk ook nog even aan onze eigen Paul van Ostaijen. Nu hij eindelijk vertaald is wordt hij in het buitenland (Duitsland alvast, ook bij de jonge Engelse dichters) geciteerd als een van de belangrijkste vernieuwers van deze eeuw.

Zo zou ik kunnen voortgaan. Vanwaar nu die plots oplaaiende belangstelling voor de Jugendstil? Zeker is het een reactieve beweging, maar de vraag in hoeverre deze Art Nouveau uit het begin van onze eeuw al of niet esthetisch 'mooi' is, komt niet eens aan de orde, althans niet op de eerste plaats. Het wàs een *stijl,* absolutistisch en radicaal.

- *Indien een boek een intellectuele, cerebrale constructie is, hoe groot is het gevoelselement dan nog?*

- Hierop kan ik geen mooier antwoord geven dan de uitspraak die ik hoorde uit de mond van de 75-jarige en intussen overleden cineast Josef von Sternberg (je weet wel: Marlène Dietrich, 'Der Blaue Engel' enz.): *'All feeling is in the brain'*. Von Sternberg heeft bij die gelegenheid trouwens nog andere rake dingen gezegd. Misschien moet men 75 jaar geworden zijn om het allemaal zo juist en 20 simpel te formuleren. En misschien had ik met mijn interviews ook best nog een dertigtal jaartjes gewacht. Het zet in ieder geval aan tot bescheidenheid. En je ziet maar weer eens hoe een heleboel actuele uitspraken en inzichten die schijnbaar revolutionair en supermodern aandoen, vaak teruggaan op werk waaraan men een halve eeuw geleden al bezig was. Trouwens ook Josef von Sternberg werd in zijn tijd niet op zijn juiste waarde begrepen, integendeel. Pas de jongste generaties beginnen hem te ontdekken.

- *Zo'n abstracte constructie, want dat is een boek voor je toch geworden, is dat een vorm van objectief schrijven?*

- Het komt erop aan wat je bedoelt met 'objectief schrijven'. Indien je ermee bedoelt dat de eigenlijke creatieve acte van het schrijven in wezen niets te maken heeft met de inhoud, dan is mijn antwoord positief. Schrijven is het exploreren van een bepaald taalmateriaal. Woorden ontstaan, zinnen worden gevormd, desnoods tegen de conventionele regels van grammatica en syntaxis in. Die exploratie-zelf brengt een 'inhoud' te voorschijn. En wat mezelf betreft alleen nog dit: ik wens me niet op te sluiten binnen een bepaalde theorie. Ik denk na, ik heb mijn verworven inzichten en ik wil verantwoording afleggen van wat ik doe. Maar het *doen* komt op de eerste plaats. Een bestendig creatief aanwezig zijn. En schrijven met de ernst en de inzet die van ieder behoorlijk vakman wordt verwacht.

- *Ondanks al die nagestreefde abstractie en die cerebrale inzet is 'Orchis Militaris' toch ook weer een sterk geëngageerd boek, om nu eens een modewoord te gebruiken*.

- Het 'engagement' is impliciet aanwezig, niet expliciet. Het wordt je iedere dag opnieuw duidelijk: alle zogenaamde engagement, elke uiting van protest wordt handig door het establishment geaccepteerd en dus als volkomen onschadelijk beschouwd, zolang je het naar de vorm maar niet te bont maakt. Maar wijzig je ook maar iets aan de conventies van de vorm, m.a.w. schakel je over op een nieuw denk- of schrijfproces, dan wordt je meteen uitgestoten. Geloof me, alleen nieuwe vormen zaaien werkelijk onrust.

- *Waarom heb je precies het plan opgevat om een vierluik te schrijven, daar de inhoud, het verhaal, toch van minder groot belang voor je is? Bestaat er geen groot gevaar dat je verplicht wordt verder te schrijven in een stijl, die door de omstandigheden, door de snelle evolutie kan achterhaald worden?*

- Het is net omgekeerd: de opzet van het vierluik ligt er juist in alle gevaren van gedetermineerdheid of verstarring te overstijgen. De vier delen van de Alfa-cyclus hebben onderling wel diverse bindingen en één van die bindingen is de vormelijke. Maar het was van meetaf de inzet, op dit vormelijke vlak een curve te beschrijven waarvan het eindkarakter niet vooraf zou vastliggen. Het blijft in alle opzichten een 'open' schrijven en zelfs op dit ogenblik zou ik met de beste wil van de wereld niet kunnen zeggen hoe het slotdeel er naar de vorm zal uitzien. Het zou mij te ver voeren, binnen de grenzen van dit gesprek het hele concept van de cyclus uit de doeken te doen. Laat me volstaan met te verklaren dat ik vier delen nodig had, vier fasen of etappes, vier momenten van creatieve exploratie (dus, nogeens, van *doen,* van onderzoeken, van durven,

van aftakelen en opbouwen tegelijk) om me vrij te schrijven. Dat maakt voor mij het werken aan deze cyclus juist tot zo'n onvervangbaar avontuur.

- *De kritiek in Vlaanderen stond destijds voor een deel negatief tegenover 'Het boek alfa'. Men verweet je toen dat je sterk onder de invloed stond van de 'nouveau roman'. Intussen is dit boek in Duitsland en Frankrijk vertaald en is de toestand gewijzigd, waarbij gebleken is dat deze critici zich vergist hebben. Het motto van Marinetti in 'Orchis Militaris' verwijst naar het futurisme, maar is er in het boek zelf geen invloed van het futurisme?*

- Ik hoop dat je hiermee het picturale futurisme op het oog hebt en niet het literaire. Maar dan nog is mijn antwoord niet onverdeeld positief. Ik geef toe dat ik meer door de plastische kunst ben be-invloed dan door welke andere artistieke discipline ook. Niet de film, niet eens de literatuur-zelf hebben zo drastisch op mijn evolutie ingewerkt. Belangrijke figuren als Fontana en Manzoni, met wie ik sedert het einde der vijftiger jaren intiem bevriend ben geweest, hebben mij als het ware creatief gezuiverd. Ook de vele uren die ik in het atelier van de Vlaming Jef Verheyen heb doorgebracht, zijn onverbreekbaar verbonden met mijn literair groeiproces. En zo er al iemand op zoek wil gaan naar de bronnen van mijn gewijzigd schrijven dan moet hij voor alles bij de plastische kunsten terecht. Wil men echter per se ook historische parallellen, dan geloof ik dat naast of zelfs nog voor het futurisme (nogeens: in de schilderkunst) moet gezocht worden naar gelijkenissen in het Suprematisme van de Russen, in het Kubisme, in het neo-plasticisme van Mondriaan. In een recente bijdrage in het Nieuw Vlaams Tijdschrift heeft Paul de Wispelaere trouwens zeer juist aangestipt, hoe een bepaalde dynamiek in mijn teksten die zou kunnen verwijzen naar het door de beweging geobsedeerde futurisme, een dynamiek is die

zichzelf vernietigt. Immers die dynamiek (ritmiek) is in *Alfa* en *Orchis* niets anders dan de 'negatieve' expressie van een op de spits gedreven immobilisme. Wit drukt zwart uit.

- *Hoe komt het dat je, als auteur die zo sterk begaan is met de theoretische achtergronden van zijn werk, nooit essays hebt gepubliceerd?*

- Dat heb ik mezelf ook al afgevraagd. Ik heb niet echt een knobbel voor het essay, denk ik. Of misschien is het gewoon een zekere angst voor het definitieve. Je moet als schrijver inzicht hebben, zeker. Je moet kunnen verantwoording afleggen voor wat je doet. En kennis over de historiciteit van je vak is absoluut noodzakelijk. M.a.w. je kan niet schrijven zonder weten en denken. Maar, zoals ik daarstraks al heb gezegd, aan de andere kant wil ik mezelf niet inrijgen in het keurslijf van een vastomlijnde theorie. Ik wil zoveel poorten open laten als kan. Alles moet mogelijk blijven. Bij het schrijven van een essay zou ik waarschijnlijk de indruk hebben dat ik me creatief afrem. En ten slotte is er nog de tijdnood. Het leven is kort en we zijn gedoemd dit leven te slijten in een klein land. Dan ben je wel verplicht je te concentreren op die arbeid die je voor jezelf het meest essentieel vindt.

- *Je hebt eens verklaard: 'Mijn obsessie is de literatuur als onderwerp van mijn literatuur'. Waarmee je meteen de autonomie van de literaire tekst verdedigt. Hoe zie je nu de verhouding van literatuur tot werkelijkheid?*

- De literatuur *is* een werkelijkheid en inderdaad een autonome werkelijkheid. Zeker wordt daarin gerefereerd naar de werkelijkheid van alledag waar jij op doelt. Maar die meetbare alledaagse werkelijkheid is niet meer dan de ruwe materie nodig voor de uit-

bouw van de autonome werkelijkheid literatuur. En het wordt hoog tijd dat men een boek eindelijk eens zou accepteren en dus lezen als een *tekst,* d.i. als een weefsel dat, of als een geleding die ‘een’ werkelijkheid zichtbaar maakt doch geen buiten haar liggende werkelijkheid registreert of analyseert of becommentarieert.

Ik heb het al eens eerder gezegd maar ik wil het met plezier herhalen: een literaire tekst is geen kookboek. Een kookboek gaat *over* iets, een literaire tekst *is*. Waarmee niets wil gezegd zijn tegen het kookboek als zodanig, dat vast al nuttige diensten heeft bewezen.

-*Wou je hier nog wat aan toevoegen?*

- Liefst niet. Ik dank je, en ook allen die vóór jou zoveel belangstelling voor mijn pogingen aan de dag hebben gelegd. Maar nu ben ik echt toch wel een beetje gespreks-moe. Ik ben lang niet knap genoeg om voor ieder interview iets nieuws of zelfs maar iets belangrijks te bedenken. Graag zou ik nu voor een paar jaartjes de stilte opzoeken en daarbij hopen dat iedereen deze blijde terugtocht zou willen begrijpen. Het zou mij alvast in staat stellen een glimp van vriendelijkheid te bewaren.

Mark Insingel

Geboren te Antwerpen op 3 mei 1935.

Publiceerde ‘Drijfhout’ (poëzie, 1963), ‘Een kooi van licht’ (poëzie, 1966), ‘Een getergde jager’ (verhalen, 1966), ‘Spiegelingen’ (roman, 1968), ‘Perpetuum mobile’ (poëzie, 1969), ‘Modellen’ (poëzie, 1970), ‘Een tijdsverloop’ (roman, 1970), ‘Posters’ (poëzie, 1974), ‘Dat wil zeggen’ (roman, 1974). ‘Wanneer een Dame een Heer de Hand drukt’ (hoorspelen, 1975).

Bekroond met de tweejaarlijkse prijs van De Vlaamse Gids in 1970.

Dit interview verscheen in oktober 1970.

- Mark Insingel, je bekroonde bundel 'Perpetuum mobile' sluit volgens mij aan bij de actuele structuralistische en linguïstische stromingen. Naar de vorm behoort hij ogenschijnlijk tot de concrete poëzie, wat Paul De Vree er trouwens toe gebracht heeft je te annexeren tot zijn groep. Kun jij het daar mee eens zijn?

- Ik voel het niet als annexatie. Het is een feit dat ik naast mijn romans en naast 'Perpetuum mobile' en 'Modellen', concrete poëzie geschreven heb, ik zou zeggen in de enge zin van het woord. Ik onderscheid stadia in de concrete poëzie. De nog ongebundelde stukken die ik als mijn eigenlijke concrete poëzie beschouw, die zijn concreet omdat de linguïstische creatie erin gedetermineerd wordt, omdat ze gewoon staat of valt met de typografie, de 'evidenties' komen hier voort uit de toevallige vorm van de taalelementen. Maar dat is ook het geval met verschillende bladen uit 'Perpetuum mobile', het eerste en het laatste b.v., gisteren-vandaag-morgen, tdij-tdij,... Globaal gezien is 'Perpetuum mobile', voor mij persoonlijk althans wel eerder 'linguïstisch' te noemen. Al de cirkelvormige en straalsgewijze gedichten b.v., daarvan kun je in feite zeggen dat ze niet concreter zijn dan een klassiek sonnet, ik bedoel: hun typografie is alleen maar de meest voor de hand liggende, de vanzelfsprekende weergave van hun linguïstische structuur; hier voegt de typografie niets noodzakelijks toe. Al is hun vorm dus bepaald opvallend, eigenlijk zijn ze niet concreter dan de lineaire, de horizontale gedichten uit 'Modellen'. Maar toch wordt de taalstructuur door de

typografie a.h.w. expliciet gemaakt, en dat is trouwens in ‘Modellen’ ook het geval, al is hier de opzet uitsluitend linguïstisch. Dat men alles te zamen onder de noemer concrete poëzie samenbrengt, dat heeft m.i. te maken met het feit dat de ‘anonieme’ lineaire vorm een individuele herkenbaarheid heeft verworven, maar dit doet zich nu m.i. voor in de hele literatuur, in zoverre dat de mededeling belangrijker is dan het medegedeelde dus, die hele literatuur zie ik naar een zekere concreetheid toegaan. Je merkt dit proces al bij een afwijkende punctuatie, maar het is in het algemeen een gevolg van de tekstuele structuur (van herhalingen, afwisselingen, tegenstellingen,...) en ik vind dat de stroming van de concrete poëzie door dit verschijnsel dat in de grond gewoon het gevolg is van het feit dat de literatuur een steeds grotere linguïstische autonomie bereikt, ik vind dat dit verschijnsel de stroming van de concrete poëzie tot een algemene tendens doet uitgroeien. Het concrete van een tekst ligt daarbij toch ook niet wezenlijk in zijn visualiteit of in zijn fonetiek, dat ligt vind ik veel meer in zijn conceptie.

- *Deze bundel bestaat dus grotendeels uit linguïstische experimenten, die echter deel uitmaken van een grotere structuur, zodat je toch ook structureel bent te werk gegaan*.

- Mag ik eerst wat zeggen over het woord ‘experimenten’? Ik vind persoonlijk dat het in een artistieke en wetenschappelijke context vaak wat dubbelzinnig klinkt. ‘Experiment’ duidt toch op het feit dat men van de uitslag helemaal niet zeker is, en ook: dat men zich eigenlijk op vreemd en onverkend terrein bevindt. Maar dit is toch het geval bij *elke* serieuze artistieke en wetenschappelijke activiteit? En ten slotte wil ik hier Baudelaire citeren: ‘Le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique’. Ik zou het woord ‘experiment’ aanvaarden als het pleonastisch zou bedoeld zijn.

Nu over de eigenlijke vraag: ‘Perpetuum mobile’, en in misschien

nog grotere mate ‘Modellen’, zijn inderdaad geen toevallige verzameling van gedichten: in ‘Perpetuum mobile’ zijn alle gedichten mentaal circulair en is er tegelijkertijd een formele en thematische ontwikkeling waarin de gedichten schakels zijn. ‘Modellen’ begint met gedichten waarin dus a.h.w. de cirkelstructuur van ‘Perpetuum mobile’ wordt ‘doorgeknipt’ en evolueert naar teksten toe die m.i. niet meer als ‘lyrisch’ of ‘episch’ (in hun traditioneel onderscheiden betekenissen dan), als dusdanig zijn in te delen. Het laatste stuk uit ‘Modellen’ is ook het laatst mogelijke, in het perspectief van de opzet is het boek daarmee werkelijk uit.

- *‘Perpetuum mobile’ is sterk verschillend van je vorige bundels, ‘Drijfhout’ en ‘Een kooi van licht’. Hoe is die breuk te verklaren?*

- ‘Drijfhout’ en ‘Een kooi van licht’ bevat impressionistisch-symbolistische poëzie, mijn drang naar stylering en naar precisie is er al duidelijk in aanwezig, meen ik, maar het is psychologiserende literatuur, ik denk dat dat al helemaal duidelijk blijkt uit b.v. de titel ‘Een kooi van licht’ en het motto van Nietzsche: ‘Aber dies ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin’.

Vanaf de laatste drie verhalen uit ‘Een getergde jager’ wordt, denk ik, een andere instelling duidelijk: het formele element wint het van het psychologische. Die evolutie, dat zat er bij het begin natuurlijk in, want iemand die zich in en door de literaire taal wil in stand houden en beveiligen, die komt misschien wel onvermijdelijk tot het ideaal van een tekst als gesloten geheel van formele evidenties.

- *Die cirkelvormige structuur komt ook voor in je proza*.

- De cirkelvormige structuur is misschien ook psychologisch te interpreteren, maar ze is voor mij een bewust middel om de tekst

te ‘lyriciseren’, om de mededeling a.h.w. te ‘vertragen’, ter plaatse te houden, om geen voorwaartse beweging toe te laten, allemaal omdat ‘l'accent est mis sur le message pour son propre compte’ zoals Jacobson zegt. Ik denk in dit verband aan die uitspraak van McLuhan, waar hij zegt dat zingen in feite trager spreken is. Literaire taal nu is te beschouwen als ‘gezongen’ taal.

- *Licht en eenzaamheid zijn twee trefwoorden in je vroeger werk.*

- Ja, en ik zou zeggen dat deze twee begrippen op het formele vlak aanwezig blijven, ze zijn niet vreemd aan het naar autonomie strevende kunstwerk, ze roepen trouwens elkaar op.

- *In ‘Een getergde jager’ wordt de onmogelijkheid van de communicatie, het opgesloten zijn van het individu in zich zelf, verwoord.*

- Ik zou zeggen: in de eerste verhalen wordt deze onmogelijkheid verwoord, onder woorden gebracht, het is een expliciet aanwezige thematiek; in de laatste stukken is het misschien geen loutere verwoording meer, maar drukt de tekst zelf het uit, het is al, en het is nog slechts, impliciet aanwezig.

- *Je verhaal ‘Pleinenkoorts’ heb je als motto het vers van Leopold ‘Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden’ meegegeven. Is literatuur dan voor jou een vlucht uit de werkelijkheid? Of komt dit eerder overeen met wat S. Dresden noemt het opbouwen van ‘een wereld van woorden’?*

- Het is eerder, en meer en meer, een opbouwen van ‘een wereld van woorden’. Maar het is nu zo, dat deze wereld van woorden organischer in relatie komt met de realiteit, precies in de mate waarin hij autonoom is. En dit komt doordat in het autonome werk de

metaforische of anekdotische relatie met de realiteit plaats maakt voor een structurele.

- *In je tweede prozawerk, 'Spiegelingen', pas je de cirkelvormige structuur toe, waarbij het boek rond een centrale kern is gebouwd*.

- Het boek is in feite voor te stellen als een hiërarchisch geheel van cirkels, de structuur is piramidaal om het zo te zeggen, en elk element heeft zijn pendant, de hele roman is dan één werveling naar het middelpunt, naar het 'top'-punt toe. Ik denk dat het wel opvallend is hoe 'Spiegelingen' zich verhoudt tot 'Perpetuum mobile', zoals 'Een tijdsverloop' zich verhoudt tot 'Modellen': de eerste twee zijn circulair, de laatste twee zijn lineair.

- *De concentrische bouw heeft ook een weerslag op de terminologie, op de woordenschat. Zo draagt het centrale deel als titel 'Een lus'*.

- Omdat ik probeer om niet alleen *met* de taal te werken, maar ook *in* de taal, zo blijkt dat natuurlijk uit alle elementen, en zo kon het centrale deeltje van 'Spiegelingen' niets anders zijn dan 'een lus'; elk fragment van het boek wordt trouwens gedetermineerd door al de rest, maar op het vlak van de taal dan natuurlijk.

- *In deze modernistische schriftuur is er geen sprake meer van een verhaal. Ook is er nagenoeg geen evolutie in ruimte en tijd meer waar te nemen. Dit verandert blijkbaar in je volgend werk, vermits het als titel 'Een tijdsverloop' draagt*.

- Die vraag doet me plezier. Het motto van 'Een tijdsverloop' is: 'Wanneer wij een rechte (menen te) zien komt dit misschien door ons beperkt gezichtsvermogen (door onze kortzichtigheid). Mis-

schien zijn alle rechten in feiten segmenten van grotere of kleinere cirkels'. Ik heb in 'Een tijdsverloop' en in 'Modellen' gewoon geprobeerd om de cirkel van de twee vorige boeken door te knippen. Maar de lijn die ik krijg, dat blijft natuurlijk een cirkellijn, het feit dat de tekst mentaal geen perpetuum meer is - hij heeft gewoon een begin en ontwikkelt zich naar een einde toe - dat feit laat alleen maar zien dat er tussen begin en einde ten slotte nauwelijks wat gebeurd is, en ik denk niet dat het moeilijk zou zijn om de twee eindjes weer aan elkaar te knopen, die lijn is ten slotte illusoir, zoals ik de literatuur zie is ze gewoon per definitie illusoir zou ik zeggen.

- *Is je persoonlijke leefsituatie van geen enkele invloed op deze ogenschijnlijk objectieve schriftuur, m.a.w. wat is de relatie schrijver tot geschrevene bij jou?*

- Als je mijn romans en verhalen bedoelt, daarin heb ik m.i. nog geen objectieve schriftuur bereikt, en met 'nog geen' wil ik dus zeggen dat ik het wel tot doel stel. Als objectieve schriftuur bedoel ik dan de schriftuur van mijn gedichten, en met betrekking tot de thematiek zou je hier misschien van een 'existentiële relatie' kunnen spreken, in de zin zoals je die vindt bij schrijvers als Beckett b.v. De aanleidingen tot schrijven hebben wel zeker wat met het karakter te maken, maar de practische leefsituatie speelt hier helemaal geen rol.

- *Je hebt ook enkele essayistische bijdragen gepubliceerd in tijdschriften, o.m. in Podium. Welke plaats neemt het essay in je schrijversevolutie in?*

- Waar jij het over hebt, dat noem ik liever 'opstellen' of 'notities'. Ik weet wel dat het als algemene term wordt gebruikt, maar, voor mij althans, duidt het woord 'essay' op een tekst die literair

volwaardig creatief is. Cioran en Blanchot b.v., die schrijven essays. De theoretische stukjes die mijn werk begeleiden, de zin daarvan kan ik duidelijk maken met een citaat uit Baudelaire: ‘Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets... Il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique’. Baudelaire bedoelt hier niet dat hij van elke schrijver theoretische geschriften verwacht, maar wel dat elke schrijver zich noodzakelijkerwijze bestendig op zijn activiteit moet bezinnen, dat hij ze als vraag moet blijven stellen, m.a.w. dat de echte literaire bedrijvigheid van intellectuele aard is. Ik doe het nu toevallig schriftelijk, om mijn positie voor mezelf zichtbaar te maken. Ik hoop maar dat ik het zal blijven doen, dat ik zal blijven evolueren, bedoel ik.

- *Centraal in heel je werk is wel de verhouding van de taal tot de werkelijkheid*.

- Ja, dit is wel verschrikkelijk belangrijk. Ik heb de indruk dat de kunstenaar in de laatste 120 jaar altijd sterker de noodzaak is gaan voelen om zijn activiteit voor de maatschappij te verantwoorden. Vroeger zocht hij ernaar hoe hij de werkelijkheid zou uitdrukken, en dat was dan ook geen problematiek van leven of dood, want de schema's lagen klaar en de maatschappij was homogeen, maar nu gaat het erom de werkelijkheid zèlf te zoeken, en die werkelijkheid wordt bestendig als vraag gesteld. Dus ook de kunst. Die kunst moet zich dan handhaven in een maatschappij die op produktie is afgestemd, produktie wat dan re-produktie is. De kunstenaar nu is het individu dat de cultuur ‘links’ houdt, ik bedoel het individu dat de *cultuur* onttrekt aan het bestendig gevaar van verstarring, - daar is ze uit zich zelf toe geneigd, in tegenstelling tot de *natuur*. Maar zijn produktie is ogenschijnlijk nutteloos, ze onderscheidt zich precies van de rest door haar, ik zou zeggen, ‘rechtstreekse’ nuttelоosheid. Als de maatschappij niet kortzichtig zou zijn dan zou ze de

kunstenaar onderhouden - in zijn volstrekte vrijheid wel te verstaan - om zich zelf op lange termijn in stand te houden door zijn voortdurende formele creaties. Ik zeg hier ‘formele creaties’ maar wanneer ik het woord vorm gebruik dan doe ik dat natuurlijk niet als synoniem van ‘manier’ of van ‘stijl’. Het is trouwens typisch hoe in het algemeen de relatie wordt onderschat tussen vorm en bewust-zijn. De taal is de uitdrukking van het bewustzijn, en met het eerste verandert natuurlijk ook het laatste. Om die verandering, daar gaat het dan om. Maar ik denk dat ik van je eigenlijke vraag ben afgeweken?

- *Net als bij Ivo Michiels speelt het ritme een zeer grote rol in je proza. Dit keer niet gesteund op de litanie als bij Michiels, maar op wat eigenlijk?*

- Het ritme, denk ik, is een werkelijk integrerend deel van elke literaire tekst, zoals van elke andere vorm van taalgebruik. Maar ik denk dat er wel soorten ritme zijn. Het literaire is dan kunstmatig, en wel omwille van zijn opgelegde functionaliteit. In mijn geval staat het helemaal ten dienste van de ‘lyricisering’ waarover ik het al heb gehad. Het speelt een meer expliciete rol in mijn romans dan in mijn gedichten, omdat in mijn gedichten de linguïstische dwang om zo te zeggen geen enkele speling toelaat. En dit is voor mij ook een ideaal: een tekst waarin het ritme als, ik zou zeggen, opgelegd of te modifiëren element uitgesloten is, een tekst waarin het louter voortkomt uit het taalgebruik; ik bedoel dus: waarin de linguïstische wetmatigheid zo streng is dat er aan ‘ritmeren’ niet meer te denken valt. Voor mij komt dat er in de praktijk dan op neer dat mijn proza steeds meer naar mijn gedichten moet toegroeien.

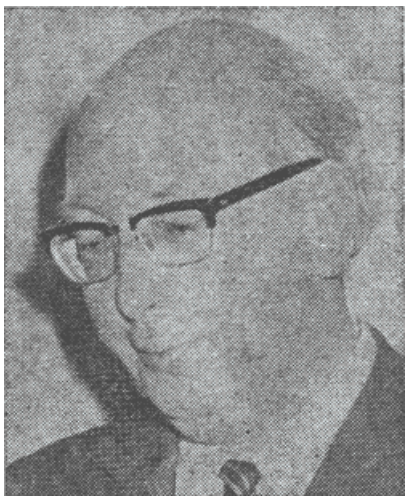
- *Eigenlijk schrijf je erg geometrisch*.

- Als dat merkbaar is dan ben ik daar erg blij om. Van nature ben ik zeker wel beter thuis in de Op dan in de Pop. Om nu maar één heel grote naam te noemen, omwille van al de associaties die hij oproept: Piet Mondriaan, dié boeit mij wel heel erg. Maar een naam noemen is wel gevaarlijk denk ik, omdat we dan direct bij de rubriceringen terecht komen. Nu, bepaald in de literatuur streef ik niet naar een muzikale of naar een mathematische compositie, daar zijn werken mee gemaakt die volgens mij mijlpalen in de literaire ontwikkeling zijn, maar persoonlijk zoek ik het in een *linguïstische* wetmatigheid, we werken ten slotte met taal.

- *Is er niet een tegenstelling tussen de nuchtere, bijna wetenschappelijke schriftuur en de poëtische vluchten, die er soms in voorkomen?*

- Misschien is dit de moeilijkste vraag omdat ik het probleem niet zo direct zie. 'Nuchter' staat voor mij niet tegenover 'poëtisch'. Ik zou vinden dat mijn werk poëtisch is in de mate waarin het 'nuchter' en 'wetenschappelijk' is. Het gaat toch om een taal-spel wat dan tegelijkertijd een taal-*analyse* is, en dus een analyse van de realiteit. Ik zou ook denken dat het precies de dichter is die niet 'vlucht', vluchten doet de zogezegde 'nuchtere mens' die 'de realiteit onder ogen ziet', deze 'realistische' mens beseft niet dat wat hij voor 'realiteit' aanziet niets anders is dan een geheel van traditionele conventies en van totalitair 'gezond verstand', het hele logge gevaarte van de 'conventional wisdom'; dat is het toch wat de kunstenaar - op het formele vlak dan - bestendig opjaagt en daardoor houdt hij het min of meer leefbaar, hij vrijwaart het van folklore en van ridiculiteit. Ik zie de kunstenaar als de tegenhanger van de wetenschapsmens.

Albert Bontridder



Geboren te Schaarbeek-Brussel op 4 april 1921.

Was redacteur van het tijdschrift ‘Tijd en Mens’. Publiceerde: ‘Hoog water’ (1950), ‘Poésie se brise’ (1950), ‘Dood hout’ (1952), ‘Bagatelle-Hangende vis’ (1960), ‘Open einde’ (1967), ‘Ook de nacht is een zon’ (1969), ‘Zelfverbranding’ (1971) en ‘Gedichten 1942-1972’ (1973).

Bekroond met de Arkprijs van het Vrije Woord in 1957, de Dirk Martensprijs in 1970 en de Jan Campertprijs in 1972.

Dit interview verscheen in april 1971.

- Albert Bontridder, op 4 april ben je 50 jaar geworden. Dit heeft wel een bijzondere betekenis voor iemand die als Vijftiger in de poëzie is getreden. In de Nederlandse literatuur ben je eerder een geïsoleerde figuur. Nochtans maakte je vroeger deel uit van de groep 'Tijd en Mens'. Hoe ben je daar in terechtgekomen?

- Omstreeks 1933 ben ik met Jan Walravens bevriend geworden. Nu had Jan twee grote ambities: een toneelgroep oprichten en een tijdschrift stichten. Periodiek maakten wij plannen voor het éne of voor het andere project. Wat het tijdschrift betreft, kwamen wij eenmaal bijna tot een resultaat, toen wij met Florent Welles, Toon Demol en nog enkele jongens die in onze buurt woonden, een werkgroep konden samenstellen, die zou schrijven over 'de Kunstgedachte van Multatuli', over 'Kunst en Individu', over 'Het Expressionisme en de Nieuwe Generatie', over 'Picasso' enz. Jan zou de stencils op zijn kantoor typen. Ook die keer bleef het bij een droom, tot Jan in betrekking kwam met Remy C. Van de Kerckhove en met Claus. Dan kon de zaak eindelijk starten op basis van een stevigere materiële aanpak, en ook met meer talent dan onze bescheiden Anderlechtse groep kon opbrengen.

Dat mijn plaats in het nieuwe tijdschrift openstond, lag in de lijn van Jans vriendschap voor mij. Maar zelf stond ik zo wantrouwig tegenover mijn produktie, dat het nog een hele tijd duurde voor hij iets bruikbaars van mij aan de redactionele groep durfde voorleggen.

- Je tweede bundel, 'Poésie se brise', schreef je in het Frans. Waarom in het Frans en waarom is het bij die ene bundel gebleven?

- 'Poésie se brise' en 'Hoog Water' liet ik in 1951 gelijktijdig drukken, op advies van Jan en met de aanmoediging van de Tijd en Mens-leden. Maar voor mij was dat geen begin. Ik brak mijn tanden op het probleem 'schriftuur' sedert méér dan vijftien jaar. Samen met Jan had ik mij een lange reeks stijloefeningen opgelegd: wij exploreerden stelstelmatig alle ismen die wij bereiken konden, tot en met de 'écriture automatique'. Het was de tijd dat wij het hadden over 'een versleten buis, die op zere voeten zinspeelt'. Jan bracht regelmatig kritiek op de minste regel die ik neerpende.

Daarna schreef ik verhalen die titels droegen als 'Een dwaze Geschiedenis', 'Madame Rita' of 'De Oproerling Guido'. Het waren teksten die met gewetensbezwaren gepaard gingen, omdat ik mij in die periode overgeleverd waande aan een 'demonische literatuur'. Een boek als het 'Portret van Dorian Gray' van Oscar Wilde nam ik 'au pied de la lettre'. Ik was ervan overtuigd dat mijn schrijven de betekenis had van een moreel engagement, dit wil zeggen van het betreden van een onoverkomelijke schuldplichtigheid.

Voor Jan was de literatuur reeds op dat ogenblik een instrument om de mens in zijn eerste en laatste roerselen te benaderen. Voor mij vereenzelfdigde de schriftuur zich met het probleem van de 'overtreding' als dusdanig.

Zo werd b.v. de diefstal van een hakmes in mijn novelle 'Een dwaze Geschiedenis' wel verwoord als een droom, maar in het perspectief van de onherroepelijkheid. Het verhaal 'Madame Rita' - een waarzegster op de Brusselse augustusfoor - boorde hetzelfde thema aan, nl. mijn blind en aarzelend oplichten van het zwarte gordijn. En in 'De Oproerling Guido' wou ik een terechtstelling beschrijven. Ik koos het decorum van een 'Plaza de Toros' met in de eretribune enkele verveelde persmensen en zes Spaanse messenwerpers, die de

opdracht hadden de man Guido op de stijlvolste wijze te verminken. Dit droombeeld heeft voor mij nog belang omwille van het idee dat kunst iets met dissectie en met het werk van de beul te maken heeft. Later schreef ik in hoofdzaak sonnetten. Een eerste reeks onder de titel ‘Proeve tot Vergeestelijking’, en wat ik tijdens de oorlogsjaren produceerde bracht ik samen onder de naam ‘Het geslachtelijk Gemoed’. Een paar gedichten uit deze periode verschenen in de tijdschriften ‘Arsenaal’ en ‘Belgica’.

Lang heb ik mijzelf voorgehouden dat de betekenis van dit werk eenvoudig te reduceren is tot de puberteitscrisis. Nu zie ik het genuanceerder en weet dat, voorbij alle freudiaanse implicaties, zich in werkelijkheid het probleem van de ontvoogding stelde. Maar men stelt geen problemen en men heeft niet de vrijpostigheid naar oplossingen te zoeken, zonder een minimum van conceptuele vorming en taalbeheersing. Dit ontbrak mij bitter.

Wat ik mij eigen kon maken uit de lectuur van sommige auteurs zoals Nietzsche of Gide, bracht wel enkele scheuren in het kamisool dat ik van huis had meegekregen, maar zelf zocht ik de loshangende knopen weer aan te naaien.

Ik staarde mij blind op de syntaxis en de woordexperimenten van de dichters Mallarmé, Appolinaire en Van Ostaijen, zonder dat ik in hun oeuvre een medium of een instrument voor eigen proefnemingen kon vinden.

In die omstandigheden schakelde ik over naar het Frans, om te ontsnappen aan het geijkte stramien van termen, versbouw en beelden waarop ik tot dan toe aangewezen was en dat niet renderend bleek te zijn. Ik schakelde misschien ook wel over naar het Frans omdat Jan in mijn werk een ‘germaans mysticisme’ meende te ontdekken en ik dat verwijt niet zo goed aanvaarden kon.

Drie elementen hebben bij het overschakelen naar de Franse taal een rol gespeeld:

1) De film ‘L'Age d'Or’ van Bunuel, die voor mij het weefsel van

gangbare godsdienstige en morele verhoudingen brutaal doorscheurde.

2) De lektuur van ‘Poésie ininterrompue’ van Eluard, die zoiets geweest is als de la-toon die ik nodig had om mijn muziekinstrument te stemmen, de bron van taal die ik eindelijk kon aanboren.

3) De kennismaking, op één van de woensdagavonden van de ‘Maison des Poètes’, met een jonge man die schreef onder het pseudoniem Etienne Delbovier. Ik ben het spoor van Etienne verloren geraakt en weet niet wat van hem geworden is. Hij droeg een zwarte baard en de moeder van Jan noemde hem ‘Kristus’, maar hij was een enthousiaste verdediger van Pierre Louys en van de pederastie. Hij wou een opvolger zijn van het lettrisme van Isidore Isou en schreef wat hij noemde ‘une poésie démembrée’.

Hij is het die mij Georges Bataille leerde kennen, en die voor mij een aantal belangrijke zinsneden heeft overgeschreven uit het werk van deze dichter-filosoof, die kentering heeft gebracht in mijn zoeken.

‘La poésie n'est qu'un ravage réparateur. Elle rend au temps qui ronge ce qu'une hébétude vaniteuse lui arrache, dissipe les faux semblants d'un monde rangé’.

Nu zie ik duidelijk hoe deze enkele, uit hun samenhang getrokken zinnen, mij hebben georiënteerd:

‘L'expérience (poétique) atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet nonsavoir, comme objet l'inconnu’.

Hoe kortstondig mijn betrekkingen met Delbovier geweest zijn, en hoe weinig ik van zijn werk heb gekend, toch vind ik in ‘Poésie se brise’ veel van zijn invloed terug. Zo schreef hij b.v.:

‘Réseau blanc d'ineffaçable. Haute pour l'emportement, la feuille se tresse un triomphal éclair de chevelure, sa montagne qui s'allume avec la route, aux actes dépliée l'argument dont s'échappe la larme à vif soleil’.

Wel kwam René Char in een dergelijke tekst om het hoekje kijken,

maar het instrument taal scheen eindelijk voor mij open te vallen in charme en vrijheid.

Toen ‘Tijd en Mens’ in het licht kwam, schakelde ik weer over naar het Nederlands met ‘Hoog Water’.

Even later stichtte ik met Roger Thirion het tijdschrift ‘Architecture’ en van toen af gebruikte ik het Frans alleen nog voor het proza dat in deze publikatie van mij gevergd werd.

- *In de loop der jaren is het engagement in je poëzie steeds duidelijker uitgesproken geworden. Aan welke omstandigheden is dit te wijten?*

- Ik heb altijd gedacht dat het engagement aan de mens opgelegd wordt, en dat hij moeilijk zijn strooitje uit het meestal sinistere maatschappelijke spel kan terugtrekken.

Er wordt aan niemand gevraagd of hij ‘geëngageerd’ wil worden in een bepaald lichaam, in deze of gene familie, in dit of dat huis, in een gore straat of in een parkwijk.

Dat wij ‘geboren worden’ buiten onze wil, maar ook buiten de wil van onze ouders, is mij altijd voorgekomen als het fundament van alle onrechtvaardigheid. Er is meer: wij worden ‘geleefd’, wij hebben de dingen ondergaan. En dit bracht mij tot opstandigheid. Wij komen hals over kop terecht in een ideologisch bestek. Het ‘geloof’ dat ons van huis uit meegegeven wordt, kunnen wij aanvaarden of eraan voorbijgaan. Maar in beide gevallen doen wij dat met een evidente passiviteit.

Het overwinnen van de toevalligheid van het menselijk lot heeft mij altijd bezig gehouden. Daarom heb ik het zolang aan de stok gehad met het woord God. Ik stond voor de noodzaak achter deze drie letters in contact te komen met een realiteit die de toevalligheid van het individuele bestaan opheffen kon.

Ik ramde de muren die dat woord in de hoogte hielden, muren die

ook maar woorden waren: kerk, genade, heiligheid, schoonheid, afwezigheid, leegheid, dorheid, oerschuld, stilte, dood. Enkele muren werden, door het voortdurend rammen, wel aan het brokkelen gebracht, grotendeels dank zij het tijdsbestel. Ik ben er mij van bewust dat voor mij het woord God nog ergens tussen twee wolken hangt, toch is het een feit dat mijn aandacht zich meer en meer is gaan toespitsen op de verhouding van het Ik tot zichzelf, zijn omgeving en zijn partners.

Het engagement dat je in mijn poëzie ontwaart is misschien alleen maar het zoeken naar het begin van de weg die gaat van de onderworpenheid aan het religieuse en sociale toeval, naar een staat van zelfbeheer, naar de opheffing van de verhoudingen meester-knecht, macht-onderdanigheid, rijk-arm, schoon-lelijk, gezond-ziek, enz.

- *De symbolen spelen een bijzonder grote rol in je poëzie. Meen je dat dit de ideale vorm is om je engagement duidelijk te illustreren? Je bundel 'Hoog Water' bevat reeds symbolen over het moederschap en de vruchtbaarheid. Verwijst de titel naar het vruchtwater of is er een andere betekenis voor?*

- Ik noem mijn poëzie allusief, de symboliek speelt er een ondergeschikte rol in. Het gaat steeds om beelden die in een associatief verband staan en waarvan ik wens dat zij vatbaar zouden zijn voor meerdere interpretaties.

Deze associatieve structuur, samen met het dynamische karakter dat ik aan deze beeldenreeksen meegeven wil, moet het voordeel hebben de poëzie in een 'open' toestand te houden, en dus vatbaar om door de lezer - die andere dichter - verder of opnieuw 'verdicht' te worden.

Zo kan de titel 'Hoog Water' wel naar het vruchtwater verwijzen, maar ikzelf heb daar niet aan gedacht. In 'Hoog Water' boorde ik, naar mijn mening, het thema van de geboorte aan, van het ont-

waken, van de bewustwording, van het aanstromende leven en niet van De Moeder.

Het gaat in de poëzie, zoals in de andere kunstdisciplines, altijd om een materiaal dat verwijst naar een realiteit die met het kunst-object geen concrete verbinding heeft.

Kunst en inzonderheid poëzie is altijd een abstracte overbrugging van de afstand tussen het tweehoofd maker-ontvanger, dichterlezer, en een vermoede realiteit, tussen het object en het subject. Het zou fout zijn deze poëzie als een soort geheimschrift neer te halen, waarvoor enkele sleutels de nodige verklaring kunnen verstrekken, ongeveer zoals in de psychoanalyse een langwerpig of overeind staan voorwerp regelmatig als een fallussymbool geïnterpreteerd wordt, ook al is dat voorwerp een vulpen, een kerktoren of een fabrieksschouw.

Laat mij, om mij beter uit te drukken, nog eens teruggrijpen naar George Bataille:

'Il n'y a plus (dans la poésie) sujet = objet, mais 'brèche béante' entre l'un et l'autre et dans la brèche le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre: l'nn et l'autre ont perdu l'existence distincte. Les questions du sujet, sa volonté de savoir sont supprimées: le sujet n'est plus là, son interrogation n'a plus de sens ni de principe qui l'introduise'.

- *Steeds hecht je een groot belang aan het menselijk lichaam. Is dit niet in tegenspraak met je vaak abstracte symboliek?*

- In de verhouding van het Ik tot zichzelf en tot zijn partners is de lichamelijkheid de onafwendbare klem maar ook de enige brug. Alleen de onmiddellijk ervaarbare realiteit van het lichaam waarborgt het menselijk zijn.

Het lichaam maakt ons niet alleen tot een vreemde tegenover de anderen maar ook tegenover onszelf. Nochtans, in de 'afscheiding'

waarin wij ons bestaan voeren als een foetus in een formolglas, zijn het alleen de lichamelijke instrumenten die toelaten het Ik en het Jij van de gemeenschap tot een innerlijke ervaring te maken.

Ik meen dat er een pendelbeweging plaats heeft in de door mij gebruikte symboliek (ik zou het liever hebben over 'allusieve beeldenreeksen'). Ik zoek enerzijds meestal zeer lichamelijke, plastische, dynamische beelden om een abstracte realiteit als b.v. de bewustwording op te roepen. Maar anderzijds vertrek ik van gedesincar-neerde, koude, abstracte vooropstellingen waar het gaat om een fysische onafwendbaarheid vast te leggen.

- *Dood en erotiek spelen een grote rol in je poëzie. Is de erotiek alleen een middel voor jou om aan de dood te ontsnappen of ook nog wat anders?*

- Je kan aan de dood of - wat hetzelfde is - aan het 'leven voor de dood', alleen ontsnappen door het opheffen - al was het maar sporadisch - van de eenzaamheid, van de afstand tussen het Ik en *zijn* soortgenoten.

Nu is de afstand die de individuen van elkaar scheidt en aan de dood overlevert, precies ook de weg naar wat het 'leven' moet genoemd worden, dit wil zeggen de 'communicatie'.

De communicatie wordt bereikt in de erkenning door de partner, en in de partner, van het Ik, zoals deze erkend wil worden. De erotiek is één van de wegen naar de communicatie.

- *In 'Dood Hout' zie je de vrouw als een soort machtig opperwezen, als een god. Meen je dat het leven van de man zodanig door de vrouw wordt gedirigeerd?*

- Ik denk niet de vrouw als een machtig opperwezen te hebben voorgesteld. In 'Dood Hout' wordt zij beschreven in een beelden-

reeks waarvan men niet mag vergeten dat zij gesitueerd en geïntegreerd is in het algemene thema van het racisme. De verblindende ambivalentie van het fenomeen vrouw legt een bijzonder dwingende stempel op het rassenprobleem. Voor de neger - hier wel een symbool aan de pool van alle verdrukking - is de vrouw de andere pool, de pool van bevrijding. Zij is dat niet in functie van de man, want dan zou zij alle waarachtigheid en doeltreffendheid verliezen. Zij is dat in functie van zichzelf. Zo kon ik schrijven dat zij voor zichzelf 'het verborgene wonder (is), de god...'.

In de beeldenreeks van 'Dood Hout' treedt het vrouwelijk element ook op als een uitbeelding van het blanke ras, en betekent - in verhouding tot de neger - een nieuwe dimensie van de bevrijding of de ontvoogding.

Dit brengt een ommekeer in het gedicht. Want in de mate dat de neger een uitbeelding is van de nacht, van het niet-zijn, van de negatie, van het onbekende, van de toekomst in wording, treedt hij op als bedreiging van het heersend bestel, als vernieler van de bestaande structuren, als veroveraar van de trezoren die ons - machthebbers van het tegenwoordig ogenblik - toebehoren.

- *De vrouw vergelijk je met de zee. Maar daarnaast komt in 'Dood Hout' en in 'Bagatelle - Hangende Vis' vaak het beeld van de vis voor. Kan men in de vis het symbool voor het mannelijke herkennen?*

- Men kan inderdaad de vis - en ook de vogel - zien als de uitbeelding van het mannelijk principe in het perspectief van de beweging, van de mogelijkheid om aan zichzelf te ontsnappen. Onder het aspect van de onbeweeglijkheid ook, maar zonder dat deze afhangt van bevestigingsmiddelen, van wortels, van boeien of van het buigen onder enige last.

Ik zie in het zinnebeeld van de vis het aarzelen van de beweging

tussen twee waters, tussen twee wolken, tussen aarde en lucht. Dat de vrouw uitgebeeld wordt met de termen zee, water, bos, hemel, enz., wijst op een relatie man-vrouw die niet tot een relatie mindere-meerdere herleid moet worden, zoals je de indruk schijnt te hebben.

Het is moeilijk de innerlijke realiteit van de vrouw te benaderen zonder gehinderd te worden door de bestaande maatschappelijke strukturen en gevoelsschema's. Maar de entiteit Ik heeft ook een éénheid die specifiek vrouwelijk is en die ik trachtte aan het licht te brengen.

Ik denk dus met Evtouchenko dat de vrouw niet de meerdere van de man is maar wel dat zij méér mens is dan de man. Zij is dat omdat zij dieper en nog onherroepelijker dan de man gebonden is aan de lichamelijkheid. Voor de man kan het lichaam - niettegenstaande hij in het lichaam een gijzelaar is - toch in zekere mate een werktuig en gebruiksvoorwerp genoemd worden, een steunpunt voor excentrische ondernemingen.

Voor de vrouw is de lichamelijkheid zonder begin en zonder einde, de zin en de verantwoording van haar bestaan. '... un peu de vin obscur dans un vase enchanté', zegt Louis Dubrau.

Dit verdronken zijn in de lichamelijkheid maakt de vrouw afhankelijker dan de man. Maar alle feminisme ten spijt is het precies deze afhankelijkheid die de grootste sterkte is van de vrouw.

Chagall die zichzelf konterfeit schrijlings gezeten op de schouders van Bella, zijn echtgenote, toont zonder omhaal aan dat de vrouw de man omringt van de geboorte tot de dood, dat zij hem draagt gelijk de zee de schepen, dat zij hem voedt met de opbrengst van akkers die haar alleen toebehoren, dat zij hem laaft met het water van bronnen die alleen uit haar handen ontspruiten kunnen. Het is de vrouw - en niet het kind, zoals sommigen beweren - die de cultuurvector is van het menselijk fenomeen op aarde. Tot in zijn 'wil naar macht' wordt de man door de oerzwakheid en onder-

worpenheid van de vrouw gerecupereerd.

- *In vele bundels klaag je het onrecht aan. Stel je de poëzie in dienst van een ethische boodschap of is de realiteit voor jou een hulpmiddel om je poëzie op te bouwen?*

- De poëzie heeft geen boodschap te brengen, zij is nooit het oeuvre van een profeet. Niemand vraagt van haar wijsheid, en waarschijnlijk ook geen waarheid, in die mate dat iedere waarheid onherroepelijk is, en de poëzie de tegenpool is van de onherroepelijkheid. De maker van poëzie en zijn lezer zijn mensen die als al hun soortgenoten wanhopig de rede overeind trachten te houden. Zij verwachten van de poëzie dat zij, langs het zo kunstmatig medium van de taal, toegang zou verlenen tot de Evidentie van een functioneel geordende realiteit.

Al wat je mij in dit interview hortend en stotend doet verklaren, met het beroep op een arsenaal van concepten waarvan de formulering niet anders dan betwistbaar kan zijn, tracht de poëzie met woorden en beelden als een evidentie in de innerlijke ervaring te introduceren.

Zoals Lewis Mumfort zegt is onze industriële, geautomatiseerde beschaving een antwoord dat gegroeid is uit de eis naar rechtvaardigheid die aan de basis ligt van het kristendom.

Dat deze eis naar rechtvaardigheid in de bestaande sociale strukturen steeds onbeschaamder in het voordeel van de reeds bevoordeelden werkt, is voor mij een feit dat mij doet denken dat de poëzie misschien de laatste reddingsboei is voor het verdrinkend menselijk geweten.

- *Herhaaldelijk spreek je over eenzaamheid, maar anderzijds verdedig je met hartstocht het individu tegenover de massa. Zit daar ook geen tegenstelling? Bovendien is één van de basis-ideeën van je*

poëzie de tegenstelling individu-gemeenschap. Je noemt de dichter zelfs 'de enige verdediger van de autonome levenservaring van het individu in de collectiviteit'. Sta je inderdaad vijandig tegenover onze maatschappij?

- De relatie individu-gemeenschap zoals die voorkomt in mijn werk heb ik proberen te verklaren in een gesprek met Herwig Leus. Misschien heb ik niet genoeg het specifieke karakter van de gemeenschap in de industriële beschaving belicht: namelijk het karakter van massificatie.

Het is inderdaad de behoefte aan communicatie, die in de afzondering en de eenzaamheid van het individu zijn bron en zijn drijfkracht vindt, die door het massificatie-proces bedreigd wordt. Wij groeien zo toe naar de pauperisatie van het denkvermogen en de sensibiliteit, naar de uitputting van alle maatschappelijke vitaliteit. Ik sta dus niet vijandig tegenover de maatschappij, maar ik meen dat de ideeën van vooruitgang, het geloof in een 'nieuwe' mens, aan de kritiek onderworpen moeten worden.

- *De vader-zoon relatie komt in al je bundels voor, maar blijkt met de tijd gewijzigd te zijn. Deze relatie houdt ook verband met het begrip 'tijd' dat je blijkbaar erg boeit*.

- Het voortplantingsproces heeft zich inderdaad aan mij steeds opgedrongen als een neerhaling van de autonomie van het individu. In de man-vrouw relatie zag ik een mogelijkheid de entiteit Ik te recupereren op het plan van de betastbaarheid, van de ruimte, van de kosmos.

In de vader-zoon relatie zou het individu zich weer kunnen vinden in het tijdsverloop. Maar het probleem is dan toch van het doel, van het 'waar-naar-toe', van de bestemming, van het einde. Indien aangenomen kan worden dat het einde van het individu open-

gebroken kan worden om doorgang te verlenen aan een vernieuwd Ik, dan blijft toch nog de vraag naar het einde en de ‘finitude’ van de laatste hergeboorte. Het is dàt einde dat door ieder individu dient gerecupereerd te worden en opengebroken.

- *‘De vrijheid is voor de dwazen’ heb je geschreven. Wat heb je daarbij gemeend? Was Karel Whitman een dwaas?*

- Dat de vrijheid en de omhelzing gegeven zijn aan de dwazen en de eenvoudigen, kon ik in het gedicht evengoed als een vraag of als een negatie stellen.

In werkelijkheid zijn het, met de vriendschap, de poëzie, het mensengeslacht, de demografische explosie enz., een aantal werkhypothesen op grond van dewelke gepeild wordt naar de verantwoordelijkheid van het Ego.

Het drama van de moordenaar Karel Whitman, zoals ik het in ‘Ook de Nacht is een Zon’ tracht te benaderen, is een antwoord van de wanhoop van het Ik op de agressie van de gepauperiseerde gemeenschap.

- *Je gebruikt vaak dualiteiten als ‘ja-neen’, ‘min-meer’, ‘dagnacht’, waarbij je telkens de negatieve pool uitschakelt. Blijkbaar wil je elk negatief beginsel uitsluiten. Dit komt vooral tot uiting in je laatste bundel ‘Ook de Nacht is een Zon’.*

- Het is ook wel gebeurd dat ik de positieve pool in twijfel breng. B.v.: ‘de zon van het onmogelijke’ of ‘de duisternis in het lichtkruim’, enz.

In feite staat de entiteit Ik als een negatie tegenover de dingen en tegenover zijn soortgenoten, terwijl hij in dezelfde tijd door zijn soortgenoten en door zijn omgeving genegeerd wordt en met vernieling bedreigd.

Het is omdat hij in zijn autonomie bedreigd wordt, dat hij zich door de negatie te verdedigen heeft. Uit deze spanning groeit het bestaan dat wij menselijk noemen.

- *Een van je obsessies is het ontkomen aan de vergankelijkheid, aan de dood. Een van de middelen hiertoe noem je ook in 'Ook de Nacht' de splitsing. Wat bedoel je met dit beeld?*

- Het idee van de splitsing, met de beeldenreeks van de vermenigvuldiging, de explosie van spiegelkiemen, de stijging van het zwammenaantal enz., is bedoeld als het alternatief van de bedreigde groei naar zelfbeheer van het individu.

Het suggereert de onafwendbaarheid van de moord op het individu door het proces van massificatie, waaraan misschien niet ontsnapt kan worden.

- *Het mannelijke en vrouwelijke element vloeien in elkaar en vormen 'de eenheid van het keirond paar'. Maar je ziet ze ook als 'de conjunctie van het hoge met het lage'.*

- De bedoeling van het gedicht is de dubbele negatie uit te beelden die de man-vrouw relatie tot eenheid smeedt. Het is geen ineenvloeiïng van tegengestelde elementen waarin elk zijn identiteit verliest, maar wel een spanning van kosmische aard.

Het erotische bedrijf speelt zich af in een combinatie van mentale en lichamelijke elementen, waarbij hoog en laag zonder evenwichtsbreuk van plaats verwisselen.

- *'Ook de Nacht is een Zon' is een bundel over de agressie van de mens. Dit is ook het thema van je nieuwe bundel 'Zelfverbranding', maar wordt het probleem anders gesteld?*

- Uit ‘Ook de Nacht is een Zon’ en uit mijn vorig werk spreekt hoofdzakelijk de mens die aangerand wordt.

Als slachtoffer van de aanranding is zijn gedrag zoniet passief, dan toch in grote mate lijdzaam. In ‘Zelfverbranding’ poog ik de aard van de agressie te bepalen, wie of wat verantwoordelijk is voor de aanranding en waarom.

- *In ‘Zelfverbranding’ kom je in opstand tegen het gezag, maar tevens ga je over tot ‘autokritiek’. Waarom?*

- Het boek is gebouwd op de concrete realiteit, op het historisch gebeuren, op de documenten die mij onder de ogen kwamen in betrekking tot de Lente van Praag, de inval van het Russisch leger en de dood van Jan Palach.

Zo is o.a. het tweede gedeelte van het gedicht gebaseerd op de brief van een anoniem lezer, gepubliceerd in het tijdschrift Literary Listy onder de titel ‘Autokritiek’. De schrijver van deze brief verhaalt zijn weervaren onder de opeenvolgende regimes die zijn land heeft gekend, hoe hij regelmatig in de oppositie werd gedrongen, zoniet in de gevangenis, dan wanneer hij nooit een andere eis stelde dan het recht om zichzelf te zijn.

Achilles Mussche

Geboren te Gent op 12 augustus 1896 en aldaar overleden op 1 september 1974.

A. Mussche publiceerde o.m. de dichtbundels ‘De twee vaderlanden’ (1927), ‘Koraal van den Dood’ (1937) en ‘Langzaam adieu’ (1962), de romans ‘Aan de voet van het Belfort’ (1950) en ‘Gedenksteen voor Rosa’ (1961), een bewerking van ‘Reinaert de Vos’ (1964), het toneelspel ‘Christoffel Marlowe’ (1954) en studies over ‘Cyriel Buysse’ (1929) en ‘Herman Gorter’ (1946). Voor zijn eerste dichtbundel werd hij bekroond met de August Beernaertprijs van de Koninklijke Vlaamse Academie en met de driejaarlijkse Staatsprijs voor Poëzie.

Dit interview verscheen in oktober 1971 en werd op 10 augustus opgenomen in de woning van de auteur naar aanleiding van zijn 75ste verjaardag.

- *Meneer Mussche, u bent nu 75. Dit is wel een mijlpaal in een mensenleven, een ogenblik waarop men waarschijnlijk ook zijn loopbaan eens overschouwt*.

- Mijn loopbaan, ja, als men 75 geworden is en men zit hier al een hele tijd zoals ik hier zit, uitgeschakeld, dan ziet men met een zeker scepticisme daarop neer. Een loopbaan van een mens, och God ja. Wat is dat maar, he?

- *Maar u bent toch op velerlei gebied actiej geweest? U was leraar en later taalinspecteur. U was voorzitter van V.V.L. en van het Vermeylenfonds. U hebt poëzie, romans, essays en toneel geschreven*.

- Ja, dat kan ik niet loochenen. Maar dat is juist zo erg op dit ogenblik, nu ik hier zo geïmmobiliseerd zit. Ik werd 75 jaar, maar wat betekent dat? Ik moet rusten, rusten van de dokters. Ik sta ten slotte helemaal buiten het leven. Maar ik leef nog intens mee hoor, via mijn lectuur, met al wat in de wereld gebeurt, in Vietnam, in China, in Cuba, dat beleef ik nog heel intens, ik zou bijna zeggen persoonlijk. Maar soms ergert het je des te meer als je zo bij dat alles passief moet blijven.

- *U bent altijd sterk geëngageerd geweest*.

- Ja, u weet natuurlijk dat ik altijd een ouwe revolutionair geweest ben, he? Van in de jaren twintig. Voor mij was dat werkelijk een tijd van grote verwachtingen. Ik liep werkelijk rond met de droom van een revolutie, een zuivere droom weer, dat de wereld eindelijk een beetje bewoonbaar zou worden voor iedereen. En de ondergang van die revolutionaire droom uit de jaren twintig is voor mij een zware slag geweest. Ik heb daar nog het litteken van. En nu leef ik hier in West-Europa, in die vervloekte welvaartstaat. Wie kan hier eigenlijk nog illusies hebben in West-Europa? Ik geloof niet meer in een toekomst voor West-Europa. Ik geloof dat West-Europa zijn historische rol heeft uitgespeeld.

- *Gelooft u dan niet in de mogelijkheden voor een verenigd Europa?*

- Het verenigd Europa is een zuiver economische aangelegenheid geworden en wij hebben toch genoeg ondervonden dat welvaart en welzijn twee totaal verschillende dingen zijn. Wij zullen nog stikken in onze welvaart. En zullen wij dan een beetje gelukkiger zijn?

Ik durf het bijna niet zeggen - want het zou bijna zijn alsof dit een fiasco voor een groot deel van mijn leven zou betekenen - maar als ik zo terug denk aan de arme mensen, de doodarme mensen, te midden waarvan ik mijn jeugd heb doorgebracht en waartoe ik behoord heb, en ik herinner me hoe in ons steegje de mannen in de zomer, wanneer het weer het een beetje toeliet, een tafel buiten zetten op straat, vier stoelen, en er aan het kaarten gingen, uren aan een stuk, de hele zondagnamiddag, tot 's avonds. Ik zeg, ze waren arm, ze hadden niet altijd eten. Ze kwamen nooit uit dat beluikje, tenzij 's morgens om naar hun werk te gaan en om er 's avonds naar terug te keren. En daarbuiten kenden zij niets. Zij kenden waarschijnlijk hun eigen land niet. Daar hebben wij dan voor gevochten

in ons leven. Om dat te veranderen, om dat te verbeteren, dachten we.

En als ik de moderne arbeider nu de zondagnamiddag zie uitrijden met zijn autootje, dan vraag ik me af, is hij gelukkiger dan mijn vader, dan mijn grootvader? Ik weet het niet, maar ik zou het niet durven zeggen. Wij hebben het helemaal op de weg van de welvaart gezocht, dat is de grote vergissing geweest.

Denkt u, als Vermeylen schreef dat wij Vlamingen moesten zijn om Europeeërs te worden, dat hij zich dat Europa voorgesteld heeft zoals de Europese Gemeenschap, een economisch verdrag over toltarieven en wat weet ik allemaal? Ik denk niet dat Vermeylen zelf op dat ogenblik een duidelijke voorstelling had van dat Europa, waarvan hij ook droomde, maar ik geloof niet dat hij aan zo een beeld gedacht heeft.

- *Welke evolutie voorziet u dan?*

- Ik ben ervan overtuigd dat het theater van de wereldgeschiedenis zich verschoven heeft, gelijk het dit de eeuwen door gedaan heeft. Wat is de geschiedenis anders dan het verhaal hoe het centrum, waar de geschiedenis van de mens gemaakt werd, zich gedurig in de loop der eeuwen verplaatst heeft? En wij, onze generatie, wij hebben dat op een dramatische manier voor onze ogen zien gebeuren. In één generatie hebben wij het Engels imperium zien opkomen en weer ineenstorten.

Het theater van de wereldgeschiedenis ligt in de toekomst volgens mij in de Grote Oceaan. Daar liggen de machtigen van de toekomst, Amerika, China, Rusland en ik vrees ook Japan. Daar zal de geschiedenis verder uitgevochten worden, niet meer in West-Europa. Let wel, ik behoor niet tot het type van de beroepsafbreker, de beroepssloper van West-Europa. Ik ben de eerste om te erkennen dat Europa wondergrote en wonderschone dingen heeft tot

stand gebracht, op alle gebieden. Maar zijn rol is gedaan, en het leven gaat voort, elders. Want daar geloof ik ook in. Ik geloof in het leven, het onsterfelijke leven dat zijn gang gaat. En ik vraag mij soms af: is dat niet rechtvaardig ook dat de geschiedenis haar gang gaat, dat zij beslist? Er is ‘une justice distributive’ van de geschiedenis. Iedere grote mogendheid krijgt eens de hoofdrol in de tragedie, of is het een tragi-komedie misschien? Komedie en tragedie liggen zo innig in elkaar vervlochten. Dit is een van de redenen van de grootheid van Shakespeare voor mij.

Indien men mij ooit op een eiland verbannen had, zoals dat tegenwoordig zo'n beetje de mode geworden is met zijn politieke tegenstrevers, en ik had maar twee boeken mogen medenemen, dan zou ik geen ogenblik geaarzeld hoeven te hebben. Aan de ene kant Homerus, aan de andere kant Shakespeare. Dat zijn en blijven voor mij de twee grootsten. Homerus, de grootste romanschrijver van alle tijden. Shakespeare, de grootste dramaturg.

U zult me misschien straks vragen wat ik vind van de moderne literatuur? Wel, ik durf er niet meer over meespreken. Ik kan dat ook niet meer omdat ik niet meer op de hoogte ben. Door mijn ziekte ben ik hopeloos achterop geraakt, en ik kan die achterstand niet meer inlopen. Met een zekere paradox zou ik willen zeggen, nee, ik lees niet meer, ik doe niet veel anders meer dan herlezen. Sedert weken en weken en weken herlees ik het ene stuk na het andere van Shakespeare, en die lectuur gaat samen met een grondige studie van het stuk. Ik lees alles wat ik in mijn bibliotheek over het stuk bezit, ik vergelijk de vertalingen die ik ervan bezit met elkaar. Ik heb nu het laatst ‘Macbeth’ herlezen. Zie, de mens is vaak een schurk, een schoelje. We hebben het genoeg beleefd in onze eigen tijd. Er zijn genoeg van mijn vrienden uit het verzet nooit teruggekeerd. Maar de mens is ook groot. In één van de laatste gedichten die ik geschreven heb, heb ik het over ‘de vreemde grootheid van de mens’.

- *Welke plaats neemt de literatuur in uw leven in?*

- Ik heb mezelf dikwijls afgevraagd: waarom schrijf ik eigenlijk? Wat voor een zin heeft dat? En ik heb genoeg de moderne kritiek en het moderne essay gevolgd om te weten wat voor een ingewikkelde theorie daarover uiteengezet wordt. Maar als mijn hart rechtuit spreekt, kan ik u op die vraag alleen antwoorden: ik weet het niet waarom ik geschreven heb. Op sommige ogenblikken moest ik dat doen.

- *U hebt trouwens als motto in uw eerste dichtbundel gezet: men schrijft niet wat men wil, maar wat men moet*.

- Ja, dat is zo. Er is in mijn werken, duidelijk, meen ik toch, een dubbele stroming te onderscheiden. Er is aan de ene kant wat ik zou noemen, de meer lyrische stroming, de meer individuele stroming, die ge vooral in zo'n bundeltje als ‘Koraal van den dood’ kunt terugvinden. Dat is natuurlijk direct geïnspireerd door het drama dat ik met mijn vrouw beleefd heb toen ze na de geboorte van onze zoon in tien dagen tijd tweemaal moest geopereerd worden. En de dokter zei voor de tweede operatie sceptisch: een vertwijfelde poging. En ook in het bundeltje ‘Langzaam adieu’ komt die persoonlijkheid heel sterk tot uiting. Een mens voelt soms de behoefte om zich te verlichten. Andere mensen hebben die behoefte toch ook om hun hart eens uit te storten aan iemand anders. En als men dan, met een groot woord, zo'n beetje, een beetje, wat men de gave van het woord noemt, - heeft, ik zeg een beetje zonder valse nederigheid, want ik weet wel wat ik maar waard ben - maar ik behoor tot dat type van mensen die het niet vlug kunnen zeggen. Over mijn persoonlijk leven kan ik moeilijk praten, zelfs niet met vrienden. Zou u willen geloven dat ik in de literatuur geen enkele vriend heb? Een schrijver, een andere schrijver, van wie ik zou

kunnen zeggen: dat is een vriend?

- *Was Maurits Roelants niet een vriend van u?*

- Nee. Wij hebben wel samen gestudeerd en wij hebben samen heel wat beleefd in onze jeugd, maar daarna zijn wij uiteen gegaan en er zijn jaren en jaren geweest dat ik Roelants alleen toevallig ontmoette. Nee, Roelants en Herreman, dat waren vrienden, vrienden in de volle zin van het woord. Maar zo iemand heb ik in de literatuur nooit bezeten. Van de expressionisten? Kende ik niemand. Van Ostaijen heb ik nooit ontmoet. Marnix Gijsen heb ik jaren later ontmoet, toevallig, stel u voor... in een letterkundige jury. Daar heb ik Gijsen voor de eerste maal ontmoet. Wies Moens, enkele keren, toen Wies Moens niet in de bak zat. Gewoonlijk zat hij in de nor. En ik geloof ook niet dat, al klasseert men ons altijd samen - verdomme toch, dat etiket van de humanitaire expressionisten, wat een hekel een mens op de duur daaraan krijgt - ik zei dus, al klasseert men ons gewoonlijk samen als humanitaire expressionisten, we waren toch twee diep verschillende naturen. Ik zou zeggen van Wies Moens dat hij veeleer een idyllische natuur was, niettegenstaande de dramatische omstandigheden die hij heeft doorgemaakt. Terwijl ik meer - om nog eens een groot woord te gebruiken - een tragische natuur was. Achteraf heb ik wel meer dan eens gevonden een beetje te tragische.

- *Leidde dit niet tot publiceer-angst?*

- Ik heb heel sterk wat de Fransman noemt ‘la pudeur de ses sentiments’. In de gewone omgang zelfs. En dat vertrouw je dan toe aan het wit papier. Ik zie zelf wel in dat er een tegenstrijdigheid is wanneer zo iemand dat dan publiceert. En tot op zekere hoogte is dat waar. Maar toch maar tot op zekere hoogte, want de lezer van

de gedichten is immers een onbekende. Hij leest die dingen trouwens zelf in de eenzaamheid. Vandaar denk ik dat het niet dat gevoel geeft van ‘kijk, ik ben bezig met hier sommige van mijn intiemste gevoelens bloot te leggen, in een zekere zin, te verraden’. Dat ogenblik van het schrijven en dat ogenblik van het lezen door een onbekende, die twee momenten liggen zo ver uit elkaar dat het de dichter niet meer hindert. Hij heeft er in zekere zin niets meer mee te maken.

Naast die individuele stroming is er in mijn werk ook nogal sterk de sociale stroming. Ik ben een type van mens dat bezeten is door een drang naar rechtvaardigheid. Ik heb mezelf genoeg bekeken om te weten dat dit één van de diepste, de essentiële aandriften in mijn persoonlijkheid is. En dat is nog versterkt geworden door mijn jeugdherinneringen, door wat ik in mijn jeugd beleefd heb, thuis en in mijn buurt. Dat was nog een stukje van het ‘arm Vlaanderen’.

- *Dit is vooral voelbaar in uw roman ‘Aan de voet van het Belfort’.*

- Dat is geen historisch werk. Het is voor een groot stuk ook jeugdherinnering. En ik voel mij, ook nu nog, wezenlijk solidair met, om nog één van mijn laatste verzen te citeren ‘met al wat arm is en klein en verdrukt’.

En vandaar dat het begrijpelijk is dat dit ook in mijn werk zo sterk tot uiting komt, in sommige verzen uit mijn eerste bundel ‘De twee vaderlanden’ en in ‘Aan de voet van het Belfort’ en in die ‘Gedenksteen voor Rosa’.

- *Wat zijn uw ‘twee vaderlanden’?*

- Aan de ene kant het vaderland van de mens, van de kleine mens, de proletariër, zoals hij in die tijd nog bestond, de man die niets had dan zijn proles, zijn kroost, voor zover men dat een bezit

kan noemen. En het andere vaderland is het vaderland van het raadsel, het levensraadsel.

U weet dat ik nooit tot een geloof behoord heb. Ik ben eerder een agnosticus. Dat is mijn vorm van eerbied voor het mysterie. Maar in mijn jonge jaren, als jonge man van achttien, negentien jaar, ben ik, ik meen door Frederik Van Eeden, door de lectuur van zijn zes bundels essays, ben ik tot de ontdekking van het Verre Oosten gekomen, van de Indische en Chinese godsdiensten en filosofieën want het waren soms meer filosofieën dan godsdiensten. De Chinezen waren geen godsdienstig volk, nooit geweest. Maar zij hebben diepzinnige denkers gehad, Lao Tse, b.v. En die religieuze verzen, die in mijn eerste verzenbundel 'De twee vaderlanden' voorkomen, die zijn eigenlijk geïnspireerd door de heilige boeken, 'The Sacred Books of the East', zoals dat in een monumentale Engelse uitgave verenigd is, die ik op de universiteitsbibliotheek dag aan dag heb gelezen. Ik heb hier een hele collectie, in vertaling natuurlijk, van die oude Chinese en Indische filosofieën, die misschien uniek in België is.

- *Sommige critici hebben u destijds invloed van Karel Van de Woestijne verweten. Dat lijkt me wel zeer vreemd voor een expressionistisch dichter*.

- Ja, ik heb wel beïnvloeding van Karel Van de Woestijne in klankvorming en beeldvorming ondergaan. Tijdens de eerste wereldoorlog heb ik dergelijke verzen geschreven, maar ik heb ze nooit gepubliceerd, ik heb ze toen verbrand. 'Koraal van den dood' is nog in klassieke versvorm geschreven. De eerste expressionistische verzen zijn van na de oorlog.

Ik ben eigenlijk een slecht vader voor mijn geesteskinderen. 'Aan de voet van het Belfort' heb ik vijf jaar laten liggen. Ik werd in 1944 door de Gestapo gegrepen. Ik kon echter ontsnappen en zat

dan in een preventorium. Als een middeleeuwse monnik heb ik dan in mijn kamertje, in mijn cel, zitten werken. Daardoor was het boek veel vlugger af dan ik verwacht had, reeds in december 1945. Het is pas in 1950 verschenen.

De verzen uit 'Koraal van den dood' zijn geschreven in 1933 en zijn in 1938 verschenen, ook vijf jaar later. Als ik het naar de uitgever stuur, laat ik er hem zijn plan mee trekken. Ik ben de gemakkelijkste auteur, die een uitgever zich wensen kan.

Wat men een literator noemt, ben ik nooit geweest. Ik heb me nooit in literaire kringen bewogen.

- *Maar toch bent u tien jaar lang voorzitter van de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen geweest*.

- Ja verdomme. Maar dat is één van de grootste poetsen die de ironie van het leven mij gebakken heeft. Ik was tot dan één van de slechtste leden. Ik was nooit naar een vergadering geweest. Ik betaalde alleen mijn lidmaatschap, dat was al. Maar toen na de oorlog de vereniging weer opgericht moest worden, in die naoorlogse tijd van laster tegenover al wat Vlaams was, vonden de oprichters dat het goed zou zijn als iemand uit het verzet in het bestuur zat. Ik heb dat dan aangenomen, maar het was niet uit roeping.

- *Hebt u als expressionistisch dichter ooit in het tijdschrift 'Ruimte' gepubliceerd?*

- Nee, ik heb met de expressionisten uit Antwerpen nooit enig contact gehad. Het Vlaams expressionisme is, in tegenstelling met wat vaak gemeend wordt, nooit een beweging geweest. Ik bedoel met beweging iets met een minimum aan organisatie en samenwerking. 'Ruimte' is een Antwerps verschijnsel geweest. Ik heb de in-

druk dat ze niet het minste contact met Gent zochten. Ze hadden genoeg aan zichzelf. Het zou van literair-historisch standpunt wel interessant zijn om eens na te gaan of er niet-Antwerpenaars in ‘Ruimte’ hebben gepubliceerd.

- *U bent zelf nooit vast verbonden geweest aan een tijdschrift?*

- Ik ben nooit een tijdschriftman geweest. Ze hebben me gevraagd voor het N.V.T. omdat ze er zo wat iedereen wilden bij hebben, maar ik heb nooit een actieve rol gespeeld in het N.V.T. Ik zond soms wat kopij in, dat was al, een vorm van trouw.

- *Onlangs hebt u ontslag genomen als redactielid van het N.V.T. wegens een brief van Jef Geeraerts. Betekent dit dat politieke en sociale motieven voor u belangrijker zijn dan literaire?*

- Het N.V.T. is opgericht op de basis van het Vrije Woord. Ik ben mijn hele leven voor de vrijheid geweest en ik ben het nog. Wat betekent het begrip vrijheid in dit geval? Voor mij heeft het begrip vrijheid ook zijn grenzen en daarmee bedoel ik: vrijheid van het woord impliceert niet laster, impliceert niet feitenverdraaiing. Dat is misbruik van het vrije woord, en dat heeft Geeraerts volgens mij gedaan.

Ik heb een paar rotsvaste overtuigingen in mijn leven, waar ik nooit ben van afgeweken. Ik ben sedert 25 jaar geen lid meer van een partij en ik spreek dus zeker niet als partijmens, maar als Geeraerts in die brief van die onschuldige socialistische turngroepjes, die in een 1-meistoet voorbijstappen, spreekt van fascistoïde groepen, dan noem ik dit laster.

En wat de feitenverdraaiing betreft, als Geeraerts de geschiedenis van de repressie begint te schrijven in 1944, dan noem ik dit feitenverdraaiing. Ik heb weliswaar tot het verzet behoord en op een

leidende post, maar als voorzitter van de V.V.L. heb ik bewezen dat ik niet haatdragend ben, dat ik kan vergeven. Maar de geschiedenis van de repressie begint niet in 1944, maar enkele jaartjes vroeger. Men kan de geschiedenis van de repressie nooit schrijven dan in het licht van wat eraan vooraf is gegaan. Wie dat niet doet, verdraait de feiten. Dat heeft Geeraerts gedaan. Dit is de reden van mijn ontslag. Voor de rest blijf ik wie ik was.

- *Het schijnt dat u als leraar geliefd was*.

- Ik was streng en veeleisend. Maar mijn studenten hielden van mij. Hun genegenheid heeft mij altijd goed aan het hart gedaan. Ik deed het niet uit roeping, maar dat was het hoogste waarvan een arbeiderskind voor de oorlog kon dromen. Het atheneum was een kasteschool. Daar kwamen arbeiderskinderen niet binnen. Maar toen ik voor de klas stond, deed ik het met volle ziel.

Ik had eigenlijk dirigent willen worden van een groot symfonie-orkest. Als een dirigent zijn stokje opheft en het is alsof de wereld begint te klinken, dat vind ik één van de schoonste menselijke gebaren. Een symfonie-orkest vind ik één van de schoonste symbolen van menselijke samenwerking. Iedere muzikant speelt zijn eigen partituur en het geheel vormt één harmonie. Ik hou eigenlijk nog meer van muziek dan van literatuur.

- *Hoe bent u er toe gekomen een boek over Rosa Luxemburg te schrijven?*

- Rosa Luxemburg is een vrouw die ik mijn hele leven bewonderd heb. Ik heb deze figuur voor het eerst leren kennen na de oorlog door een stuk van Henriette Roland Holst, die een vriendin van haar was. Daarna kwam de beestachtige moord op Rosa. Geleidelijk kreeg ik de grootste bewondering en ook een gevoel van ge-

negenheid, bijna van liefde, voor haar. Toen ik ‘Aan de voet van het Belfort’ af had, kwam die andere droom weer naar boven: eens een boek schrijven over Rosa Luxemburg. En het toeval, dat zulk een belangrijke rol kan spelen, maakte dat ik op een ochtend totaal onverwacht een brief van Henriette Roland Holst kreeg, vol bewondering voor ‘Aan de voet van het Belfort’, maar waarin ze aan het einde schrijft: ‘Dat zou Rosa Luxemburg graag gelezen hebben’. Dat heb ik beschouwd als een soort van gebod dat Henriette Roland Holst me gaf. Rosa Luxemburg was een geniale vrouw. Ik gebruik niet dikwijls dat woord. Daar kwam bij dat ik mij op vele punten sterk innerlijk verwant met haar voelde. Ik vergelijk me niet met haar. Ik ben een kleine jongen en zij is een grote vrouw. Maar er was wel een innerlijke verwantschap en ik had meer dan eens het gevoel terwijl ik aan dit boek schreef, dat ik bezig was met wat over mezelf te schrijven. Zij was een veelzijdig begaafde vrouw, en trouw aan zichzelf.

- *Wat trok u dan bij Marlowe aan om een toneelstuk over hem te schrijven?*

- Die liefde voor het leven, en de drift naar het avontuur. Dat kunnen wij nu niet meer beleven.

- *Betekent de dichtbundel ‘Langzaam adieu’ een afscheid van de literatuur?*

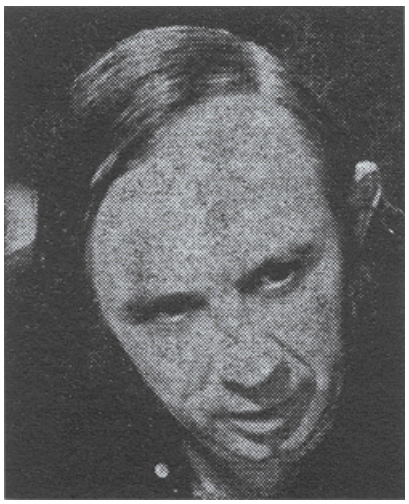
- Nee, het is de oude man die zich klaar maakt. Een afscheid van het leven. Ik moet u bekennen dat ik die titel een echte vondst vind. Langzaam de dingen loslaten, langzaam afstand doen. Ik heb echter nooit gedacht dat het zo lang zou duren.

De laatste cyclus gedichten die ik geschreven heb, gaf ik de titel ‘Half en half posthuum’.

Weet u dat ik eigenlijk een mirakel ben? Reeds drie maal moest ik overleden zijn. Maar de dood wil me blijkbaar niet.

Het laatste gedicht dat ik schreef is een herinnering aan het eiland Delos. Dat zal allicht het laatste blijven. Ik denk niet dat ik nog de fysieke kracht zal hebben om nog uren aan mijn bureau te zitten. Maar ik ben blij dat dit mijn laatste gedicht zal zijn omdat het nog geheel vervuld is van de schoonheid van het leven en van de aarde.

Paul de Wispelaere



Geboren te Assebroek op 4 juli 1928.

Oprichter van het tijdschrift ‘Diagram’. Redacteur van ‘Komma’ en het ‘Nieuw Vlaams Tijdschrift’.

Publiceerde o.m. ‘Een eiland worden’ (1963), ‘Mijn levende schaduw’ (1965), ‘Het Perzisch tapijt’ (1966), ‘Facettenoog’ (1968), ‘Paul - tegenpaul’ (1970).

Bekroond met de Essayprijs van de Jan Campertstichting en met de Prijs van de Kritiek in 1971.

Dit interview verscheen in december 1971.

- *Paul de Wispelaere, je hebt in april 1971 de Prijs van de Kritiek in ontvangst genomen voor je recensies in het Haagse blad 'Het Vaderland'. Een paar jaar eerder heb je de Essayprijs van de Jan Campertstichting gekregen voor je bundel 'Met kritisch oog'. Betekent dit dat je vooral als criticus en essayist wordt erkend? Je ander proza is immers tot nog toe niet bekroond geworden. Ben je daar gelukkig mee?*

- Als je daar echt een antwoord op wil: aan mijn 'ander proza' is in de bladen heel veel aandacht besteed, ik heb er onderscheidingen voor gekregen, er zijn enkele universitaire proefschriften en scripties aan gewijd, enz., zodat ik werkelijk niet de indruk heb dat ik daar te kort ben gedaan. Op het gebied van essay en kritiek heb ik echter veel minder concurrentie! Overigens lopen de verschillende facetten van mijn werk vrij sterk in elkaar over, en dat zal in de toekomst nog meer het geval zijn, denk ik.

- *Wat is volgens jou de functie van de literaire kritiek?*

- Jezus, dat is een vraag om een heel boek over te schrijven. Voor-eerst zouden we nauwkeuriger moeten bepalen hoe we de term 'kritiek' hier opvatten. Zo hebben bijv. René Wellek in *Concepts of criticism* en Marcel Janssens in *De schaduwloper* hele hoofdstukken aan begripsbepalingen gewijd waarin onderscheiden wordt tussen essay, literaire kritiek, literaire theorie, analyse, literatuurweten-

schap en dgl., die vaak heel dicht bij elkaar liggen en in elkaar over kunnen gaan. Of ik denk aan het door R. Barthes en Gérard Genette uitgewerkte onderscheid tussen *poétique* en *critique*. Maar laat ik voor mijn antwoord hier, dat toch algemeen moet blijven, even stellen dat ik literaire kritiek (indien die tenminste meer is dan een korte boekbespreking) beschouw als een essayistische vorm van schriftuur, die tegenwoordig zeker niet meer kan zonder een achtergrond-kennis van de voornaamste (min of meer) wetenschappelijke disciplines als de linguïstiek, de semiologie, de psychoanalyse en de sociologie, en van de moderne ontwikkeling van de literaire theorie. Aan die essayistische vorm van schriftuur gaat uiteraard de lektuur vooraf, zodat een belangrijk criticus in mijn ogen aan drie essentiële voorwaarden moet voldoen: hij moet een goed, zowel kritisch als gepassioneerd lezer zijn, hij moet een goed schrijver zijn, en hij moet op de hoogte zijn van het recente internationale literatuuronderzoek.

De betekenis en de functie van de literaire kritiek hangt met de vervulling van die drie voorwaarden samen. Het lezen en het schrijven is uiteraard sterk subjectief bepaald door de persoonlijkheid van de criticus, maar blijft tegelijk 'objectief' gebonden enerzijds door de tekst (het tekst-object) van het behandelde werk zelf, en anderzijds door controleerbare gegevens van de aangewende hulpdisciplines. Die dubbele objectiverende gerichtheid acht ik een conditio sine qua non omdat kritisch lezen en schrijven in de eerste en belangrijkste plaats het zo volledig mogelijk 'realiseren' van een literaire tekst is, die buiten de lektuur als *signifié* slechts potentieel bestaat, én omdat die lektuur, in de historische tijd waarin ze plaats heeft, geen kans op die volledigheid bezit zonder kennis van de genoemde hulpdisciplines. Zonder de ernstige wil een tekst in zijn eigenheid te realiseren, vervalt de kritiek makkelijk in stemming-makerij of in gemoraliseer. Zonder de nodige wetenschappelijke en theoretische kennis boet de lektuur in veel gevallen aan interpreta-

tief vermogen in en blijft ze traditioneel en ouderwets. Een criticus die thans bijv. een roman van Dostojewski leest zonder inzicht in de actuele psychologie en in structuuraspecten zoals die door Michail Bachtine zijn reveleerd, mist althans ten dele de kans om die roman vernieuwend in en voor *onze tijd* te actualiseren. Wie een recente tekst van Helmut Heissenbüttel leest zonder inzicht in de tekstkritische bedoeling van dit citatenproza en de sociologisch geïnspireerde literatuuropvatting die eraan ten grondslag ligt, vergaapt zich aan een puzzel. Nu ik het objectieve deel van de kritiek vrij sterk beklemtoond heb, haast ik me toch weer te zeggen dat ook die 'objectiviteit' ten slotte in belangrijke mate geamalgeerd is in de subjectieve persoonlijkheid van de criticus. Mijn kennis en de manier waarop ik die verworven en verwerkt heb - d.w.z. de manier waarop ik *andere teksten* gelezen, geïnterpreteerd en in mij opgenomen heb - maakt namelijk net zo goed als mijn karakter, mijn verstand, mijn aanleg, mijn ervaringen, mijn levens- en literatuurbeschouwing deel uit van mijn eigen persoonlijkheid, en dit alles bepaalt mede, als een onlosmakelijk geheel, de manier waarop ik een literaire tekst lezende actualiseer.

Uit wat ik nu heb gezegd blijkt dat de criticus in ieder geval een zo volledig mogelijk, een zo gepassioneerd als intelligent, en dus een creatief lezer moet zijn. Met dit overigens vage en moeilijk hanteerbare begrip 'creatief' bedoel ik hier dat de criticus in staat moet zijn door zijn lektuur het literaire werk in een bepaalde samenhangende, immanentlogische betekenis *te doen bestaan*. Maar daarmee komen we tegelijk aan het cruciale punt: ook de beste lezer is op zichzelf nog geen literair criticus, evenmin als mijn oom die zo boeiend kan vertellen een verhalenschrijver is. Een criticus is nl. een lezer die schrijft (of een schrijver die leest om van daaruit te schrijven?): *Een criticus is een schrijver* is de titel van een polemisch getint stuk dat ik in 1963 (aan het adres van Kees Fens) in *Diagram* heb gepubliceerd, enkele jaren dus vóór deze opvatting

door de geschriften van Barthes, Genette en een aantal Duitse auteurs een algemene verspreiding zou krijgen. Diverse aspecten ervan heb ik ook in *Paul-tegenpaul* behandeld. De consequenties van deze opvatting zijn verstrekkend, maar ze kunnen hier slechts heel kort worden aangeduid. De interpretaties en commentaren van de criticus ontstaan en bestaan nl. op hun beurt in en door een nieuwe schriftuur, die voor hem een nieuw tekst-object uitmaakt waarmee hij *schrijvende* wordt geconfronteerd. Het beslissende verschil met bijv. de romancier is dat de tekst van de criticus wordt opgeroepen door reeds bestaande teksten zodat de belangrijke kritiek de oorspronkelijke teksten in een entourage van meta-teksten plaatst, die op hun beurt lektuur, interpretatie en commentaar vereisen. Alle samen vormen ze de steeds toenemende wereld-in-teksten, die de literatuur is. Het is in en door zijn *teksten* dat de criticus bestaat, voortleeft of ondergaat.

Dit produceren van betekenis-gevende en veelzijdig commentariërende teksten - commentariërend eventueel vanuit extra-literaire doctrinaire partijdigheid, mits die duidelijk als zodanig wordt aangegeven - die de literaire teksten èn de metateksten in een steeds vernieuwende historische context plaatst, is volgens mij de belangrijkste functie van de kritiek. Ik geloof ook dat die teksten, literaire en kritische samen, in de toekomst nog veel meer dan nu al het geval is, een afweerwal zullen moeten vormen tegen de gemanipuleerde, endoctrinerende ‘informatie’ die ons met machtig gecentraliseerde technologische middelen zal overspoelen. Strikt genomen zou de literatuurgeschiedenis een geschiedenis van zulke tekst-evoluties moeten zijn, maar daar zijn we helemaal nog niet aan toe.

Daarnaast vervult de kritiek natuurlijk ook nog een aantal andere functies, die (ten dele) van pragmatische en utilitaire aard kunnen zijn, bijv. in de vorm van recensies, interviews, documentaire of journalistieke informatie.

- *Dagbladrecensies zijn voor een breed publiek bedoeld. Kan men bij gevolg van deze kritiek een hoger feil verlangen?*

- Ook de dagbladkritiek, de boekbespreking dus, richt zich tot lezers die er belangstelling voor hebben en er dus de nodige aandacht aan willen besteden. Wel vereist de krantenkritiek een wat andere aanpak dan de kritiek in gespecialiseerde bladen: ze is meer journalistiek gericht en moet meer feitelijke informatie verschaffen, ze kan een didactisch aspect hebben, dient zuiniger om te springen met vakterminologie, en is noodgedwongen synthetischer. Maar in haar ten dele eigen aard moet ze van een even goede kwaliteit zijn als alle andere kritiek. Van te opzettelijk gesimplificeerde, slordige of onoordeelkundige teksten is niemand gediend, de krantenlezer heeft gewoon recht op degelijke waar, hij hoort eerlijk behandeld te worden. Hij wordt namelijk in de dagbladpers al genoeg gemanipuleerd! Om dat laatste tegen te gaan mag de recensent bijv. ook nooit een verkapt instrument zijn in handen van de marktspeculanten, de overheid, of welke economische en politieke instanties ook. Onafhankelijkheid is zijn ereteken, wat echter allerminst persoonlijke overtuigingen en persoonlijke gebreken uitsluit natuurlijk. Integendeel.

- *Acht jij het nodig dat een criticus in zijn recensie een persoonlijk oordeel uitspreekt?*

- Zodra een recensent iets meer doet dan het verschaffen van strikt zakelijke informatie, is hij bezig met het geven van een persoonlijk oordeel. De geringste interpretatie al, bijv. het aangeven van de ‘korte inhoud’ (wat een nonsensicale term!) of van de thematiek van een roman, impliceert een persoonlijk oordeel. Een ‘onpersoonlijk oordeel’ zou trouwens een contradictio in terminis zijn. Gewoon de manier van schrijven, van formuleren en accentueren

ook. In deze zin *kan de recensent dus niet anders* dan een persoonlijk oordeel uitspreken (hoe gebrekkig en onnozel dit eventueel ook is!). De vraag waar het hier op aankomt is echter hoe persoonlijk een zgn. persoonlijk oordeel wel is of kan zijn. Zogenaamde persoonlijke oordelen zijn immers meestal ten dele en vaak niets anders dan de directe weerspiegeling van een generatie-opvatting, een klasse- of kastementaliteit, een groepsethiek, enz., en zijn dus van buiten of van boven af collectief bepaald. En pas daartegen kunnen bezwaren rijzen, dunkt mij. In de actuele Duitse kritiek bijv., die fel in beroering is (lees o.m. het door Peter Hamm samengestelde boek *Kritik / von wem / für wen / wie,* verschenen in de Reihe-Hander), ontzeggen de marxistisch georiënteerde jongeren de officiële critici van de grote gezaghebbende bladen het recht een *oordeel* uit te spreken, omdat die zgn. persoonlijkheden willens nillens - maar vaak willens - de regelrechte tolken van de heersende klasse zijn en daardoor de kapitalistische consumptiemaatschappij in stand helpen houden. En in andere omstandigheden zou je natuurlijk het tegenovergestelde kunnen zeggen, al wordt in het westen de marxistische endoctrinering geredelijker (h)erkend dan de kapitalistische! Een belangrijk criticus echter is altijd in hoge mate persoonlijk in de echte zin van ‘vrij en onafhankelijk’, wat betekent dat hij ook kritisch staat tegenover de ideologische en maatschappelijke stelsels en structuren waar hij bindingen mee heeft, èn bij gevolg ook tegenover zichzelf. En dit betekent nog dat die persoonlijkheid zich beslissend manifesteert in de *taal* die hij schrijft, in zijn schrijverschap dus. Wat aansluit bij wat ik daarnet heb gezegd.

- *Dit oordeel zou dan uiteraard subjectief zijn. Acht je trouwens objectieve kritiek mogelijk?*

- Ook de termen ‘subjectief’ en ‘objectief’ zijn zodanig besmet

dat ik ze liever nooit meer zou gebruiken. Maar laten we nog maar eens proberen van de nood een deugd te maken. Subjectief in de hoger bedoelde zin van ‘persoonlijk’ is waardevolle kritiek altijd en noodzakelijk. Wat erin objectief kan genoemd worden - en dat heb ik trouwens al gezegd in mijn antwoord op je tweede vraag - is bijv. de verifieerbaarheid van de argumenten die voor een tekst-interpretatie worden gebruikt. Die verifieerbaarheid heeft vooral betrekking op de geïnterpreteerde tekst zelf, op extratekstuele gegevens en op de wetenschappelijke doctrine waarvan eventueel gebruik wordt gemaakt. Aantoonbaar verkeerd of gebrekkig lezen is objectief fout, onjuiste gegevens of referenties aanhalen is dat evenzeer, en de criticus dient de disciplines waarop hij zich beroept voldoende machtig te zijn. Om dan nog maar van de literaire theorie zelf en daaruit afgeleide, bijv. structuralisatie-methodes te zwijgen. Is het dan te verbazen dat de meeste critici (noodgedwongen) beperkt of dilettanterig te werk gaan? Hun onbevoegdheid ter zake is vaak alleen te vergelijken met die van de politici en de ministers, in wier handen, helaas, precies het cultuurbeleid ligt dat deze wantoestanden een beetje zou kunnen verhelpen.

- *Je hebt nu in Nederland twee grijzen ontvangen. Wat betekent voor jou een prijs?*

- De relatieve betekenis van literaire prijzen besef ik volkomen, maar ik ben blij met die die ik krijg. Het leukste ervan is de poen, en ook het feit dat ze meestal aanleiding geven tot een fuif met vrienden en sympathisanten. Dat is tenminste in mijn geval zo geweest en daar hou ik van. ‘t Is in de literatuur anders vaak een saaie en onhebbelijke boel genoeg! Ook werken die prijzen dikwijls als een soort barometers, ze geven aanwijzingen over je plaats in de literaire ‘gemeenschap’. Zo'n aanwijzing voor mij is waarschijnlijk het feit dat ik twee ‘officiële’ prijzen heb gekregen in Neder-

land en geen enkele bij ons. Dat zegt wel iets, hé? Voor mezelf is het niet moeilijk te combineren met het andere feit dat het Vlaamse hoger onderwijs (de lekkere, politiek verdeelde baantjes, weet je wel) mij links (letterlijk) laat liggen, maar dat de universiteit van Amsterdam mij vorig jaar een docentschap in de literatuur van de 20ste eeuw heeft aangeboden. Daar was ik eerlijk gezegd wel verguld mee, al heb ik de zaak dan niet aangepakt omdat ik besefte in de gegeven omstandigheden te moeten kiezen tussen een academische loopbaan en een zo vrij mogelijk schrijversbestaan.

En ik verkies dit laatste.

- *Bij de toekenning van de laatste Staatsprijs voor Essay heb je het in laatste instantie moeten afleggen tegen Bernard Kemp. Verraadt de beslissing van de jury volgens jou een bepaalde tendens of geestesgesteldheid in Vlaanderen t.o.v. de kritiek?*

- Over dit concrete geval kan ik alleen maar de concrete gegevens vermelden die ik ken. Bernard Kemp - wie ik de prijs werkelijk van harte gun, zoals hij die mij zou gegund hebben - en ik waren inderdaad de twee eind-kandidaten. Wie de prijs in die situatie uit-eindelijk zou krijgen, hing af van de samenstelling van de jury, zoals het in dergelijke gevallen altijd is. En hoe, volgens welke criteria, enz. worden de jury's voor de staatsprijzen samengesteld? Daar weet ik niets van. Wat anderzijds wel duidelijk is, is dat de jaarlijkse grote interprovinciale prijs een uitgesproken rechts en conservatief karakter heeft.

- *De Prijs van de Kritiek, die je dit jaar in Nederland is toegekend, is ingesteld om de kritiek op een hoger peil te brengen. Zo zegt toch het juryrapport. Hoe staat het volgens jou met de dagbladkritiek in Vlaanderen?*

- Hoe prijzen de literaire kritiek op een hoger peil zouden kunnen brengen, zie ik niet in. Daar zijn ze veel te beperkt en te toevallig voor, en daarin lijken ze op de particuliere liefdadigheid. Het algemene peil van de kritiek zou daarentegen wèkunnen stijgen, dacht ik, als de financiële toestand van de nederlandstalige criticus wat rooskleuriger was. Voor hetzelfde werk verdienen onze Engelse en Duitse collega's vier tot vijf keer zoveel als wij, waardoor zij in principe gedegen beroepsmensen kunnen zijn. De dagbladkritiek in Vlaanderen wordt stiefmoederlijk bejegend en is op een paar uitzonderingen na onbeduidend, maar is toch niet slechter dan in Nederland, waar ze duidelijk een grote crisis doormaakt. Al zijn enormiteiten als in onze *Gazet van Antwerpen* ginder zeker niet meer mogelijk. Voor het hele taalgebied ontbreekt een kritische periodiek van hoog niveau als bij voorbeeld *La Quinzaine Littéraire,* waarin trouwens lang niet alleen literaire publikaties worden besproken. Twee jaar geleden hebben Sybren Polet en J.F. Vogelaar samen met mij de mogelijkheid daartoe onderzocht, maar het bleek niet exploiteerbaar te zijn en verder waren er geen gelden of subsidies voor te vinden. En als je dan aan de vele miljoenen denkt die de overheid besteedt aan het in stand houden van het brave officiële theater en een hele reeks burgerlijke cultuurfossielen! Een democratie die geen bestaansmiddelen verleent aan haar critici - in de ruimste zin - maakt zichzelf leugenachtig en verstart tot een oligarchie die zich handig verbergt achter de ‘zwijgende meerderheid’. En dat is helaas wat we steeds onrustwekkender zien gebeuren.

- *H.C. ten Berge heeft in het tijdschrift Raster verklaard dat het nadelig zou zijn voor een criticus indien hij zelf ook schrijver of dichter is. Ik neem aan dat je daar niet mee akkoord kunt gaan?*

- Die bewering van Ten Berge is onzin. De feiten in de buiten-

landse literatuur spreken hem flagrant tegen. Schrijvers als Heissenbüttel, Enzensberger, Dieter Wellershoff, Sartre, Michel Butor, Philippe Sollers, Jean Ricardou en veel anderen zijn ook belangrijke critici. Ik verwijs hier trouwens opnieuw naar mijn antwoord op je tweede vraag. In het werk van een groot schrijver als Maurice Blanchot bijv. vormen de essayistische kritiek, de theoretische meditatie en de romans één onlosmakelijk geheel. En als ideaal staat ook mij dit voor ogen. In zijn recensie van *Paul-tegenpaul* schreef Fons Sarneel tot mijn vreugde in Vrij Nederland dat de kritische en 'creatieve' aspecten van dit boek elkaar in evenwicht houden. In de hele moderne literatuur is de kritische reflexie trouwens impliciet of expliciet ingebouwd, als een conditio sine qua non van haar bestaan.

- *Staat je kritisch werk je ander, creatief werk in de weg, of stimuleert het dit integendeel?*

- Wat ik daarnet opmerkte impliceert al een antwoord op deze vraag, althans wat het principe betreft. Beide soorten schriftuur lopen bij mij in elkaar over en mijn werk is steeds duidelijker op deze literaire ambivalentie gebouwd. Daarom trof het mij ook dat een bekend Nederlands criticus mijn laatste boek gewoon als een soort roman heeft beschouwd. Deze ambivalentie sluit natuurlijk toch niet uit, integendeel, dat essayistisch en verbeeldend schrijven in essentiële punten van elkaar kunnen verschillen. Of het eerste het tweede dan stimuleert of hindert? In de praktijk doen beide mogelijkheden zich voor. Te veel kritische en theoretische reflexie kan remmend werken, maar dempt gelukkig ook de neiging om bijv. te gemakkelijke verhalenschrijverij nog als 'creatief' te beschouwen.

- *Er wordt de laatste tijd vaak gesproken over het slechte geweten*

van de schrijver, dit in verband met het engagement. Heb jij daar ook last van?

- Zeker. Tenminste als je onder 'last' verstaat het feit dat je steeds sterker gaat twijfelen aan de sociale zin, betekenis en verantwoordelijkheid van je schrijverschap. Deze twijfel werkt enerzijds verlammend, maar anderzijds ook heilzaam. Onder druk ervan heb ik bijv. van bepaalde dingen die ik wou schrijven afgezien, en het heeft mij zaken doen ondernemen - zoals mijn aandeel in de protest- en stakingsbeweging in het rijksonderwijs - waaraan ik vroeger misschien ook geen tijd besteed zou hebben. Het heeft mij ook ertoe aangezet me de hele vorige winter grondig bezig te houden met de materialistische literatuursociologie, die van Lukács en Goldman en de Frankfurter Schule, om de betekenis en de mogelijkheden ervan na te gaan t.o.v. en *naast* de formalistische en structuralistische opvattingen en methodes, waar ik als 't ware van nature mee sympathiseer. Ik kan er nu op een voor mezelf gefundeerde manier kritisch tegenover staan, maar in een aantal opzichten zijn mijn meningen en inzichten er nu door beïnvloed en verhelderd. Het heeft mij bijv. gevoeliger gemaakt voor de implicaties van een *taalgebruik,* dat ten slotte helemaal het voorgevormde produkt is van een onvoorstelbaar misdadige en hypocriete kapitalistische maatschappij. Tegelijk - en dit kan slechts schijnbaar een paradox zijn - heeft het mij scherper dan ooit overtuigd gemaakt van de noodzaak van een *literaire* literatuur, ik bedoel daarmee van een literatuur die zich van haar *literarité* (hoe vertaal je dat?) bewust is en zich daardoor - op welke manier ook - kritisch, destructief of vernieuwend verhoudt tegenover de overgeleverde taalvormen en literaire structuurpatronen. Een andere mogelijkheid ligt in het verwerpen van de literatuur ten voordele van de rigoureuze, goed gedocumenteerde sociaal-kritische reportage, zoals Erika Runge en Günter Wallraff die beoefenen, en die eigenlijk een regel-

rechte pamflettaire en didactische bedoeling hebben. Maar ik zie geen heil (meer) in pogingen die beide methodes te willen vermengen. Hoe kan je nu bijv. met de onvoorstelbare schanddaden van de Duitse regering en industrie, zoals die door Wallraff worden ontmaskerd, literatuur willen maken? Niet alleen zwak je daardoor de kracht van de reportage af, maar vooral: je maakt de literatuur erdoor afhankelijk van de mimesis-theorie, die nu toch wel definitief is voorbijgestreefd. Daar ligt namelijk de zwakke positie van de meeste marxisten. De enige jonge marxistische schrijver in ons taalgebied die dit goed inziet en daarom een materialistische literatuurtheorie ontwerpt op basis van destructieve *taalbehandeling* is Jacques Firmin Vogelaar.

Persoonlijk zal ik ook in steeds zuiverder literaire richting werken, maar wat zou ik daarnaast dolgraag eens de methodes van Wallraff kunnen (of durven!) toepassen op de toestanden in ons ‘democratisch’ rijksonderwijs. Dat zou dus beslist geen literatuur zijn, maar een klap zou 't wel geven.

- *Alle modernistische schrijvers zijn het erover eens dat literatuur niet als ontspanning dient. Zou je bondig je opvatting over de functie van de literatuur kunnen formuleren?*

- Het hangt er weer van af wat je precies onder ‘ontspanning’ verstaat. Zo ken ik iemand die werkelijk voor zijn ontspanning stellingen uit de driehoeksmeetkunde en zo zit te bewijzen. En is schaken een ontspanning? Zich ontspannen kan betekenen: inspanningen leveren op een ander gebied dan waar men beroepshalve toe verplicht is. Vrije, ongedwongen, zelfgekozen, niet direct utilitaire inspanning leveren en concentratie opbrengen dus. In die zin kan literatuur best tot ontspanning dienen en bevrijdend werken dus. Ik zie daar zelfs één van haar voornaamste functies in. Feit is echter dat veruit de meeste mensen zodanig gedetermineerd en ver-

knoeid zijn dat zij zich niet meer kunnen of niet meer willen ontspannen door het leveren van andere inspanningen, waardoor zij een schat van mogelijkheden ongebruikt verloren laten gaan. Het is schrikwekkend vast te stellen hoe weerloos passief ze zijn zodra ze aan de dagelijkse routine-bezigheden worden onttrokken. De conditionering laat zich hier van haar vreselijkste kant zien, en het is een conditionering die door overheid en machthebbers, door de valse predikers van 'rust en orde' opzettelijk in de hand wordt gewerkt. Je zou heel goed kunnen stellen dat de persoonlijkheid van de mens zich het best manifesteert in de bezigheden die hij vrijwillig naast en buiten zijn beroep uitoefent. Heb je echter al opgemerkt hoezeer het precies de onvrije vakidioten zijn die officieel worden geprezen? Altijd kom je weer op dezelfde conclusies uit. Maar ik ben aan het afdwalen. Literatuur van betekenis, en dit is dan de enige die ik literatuur wil noemen, kan uit de aard der zaak nooit tot oppervlakkige, passieve vormen van consumptie en amusement dienen. Het lezen, het minstens ten dele realiseren van literaire teksten dus, vereist een ernstige activiteit van de geest. En het is uit deze activiteit dat de functies van de literatuur voortvloeien. Welke functies? Ze verschillen volgens de aard van de teksten, de persoonlijkheid van de lezer, de leeftijd, de tijdsomstandigheden, en zo meer. Wat mij betreft hebben die functies vooral te maken met het verscherpen van de taalgevoeligheid, óók kritisch, en vandaar uit met bewust maken (of worden), blootleggen, de ogen openen, aangrijpen, schokken, ontroeren, vervreemden en wegrukken uit het vertrouwde..., allemaal vormen van geestes-activiteit waardoor de mens zich vrijmaakt van de hem opgedrongen denk-, gevoels- en leefpatronen, waardoor hij meer, ruimer en authentieker mens wordt en bijgevolg *gevaarlijk* in de ogen van de ideologische, technisch-economische en politieke despoten, die het moeten hebben van de onvrijheid van de mens. Het is niet voor niets dat de literatuur officieel, van in het middelbaar onderwijs

al, wordt gepropageerd in haar onbenullige, middelmatige, en in ieder geval sociaal-geïntegreerde vormen, maar wordt geschuwd en geweerd in haar belangrijke vormen. Ken je één Vlaamse school-bloemlezing waarin aandacht wordt besteed aan het werk van Boon en Hermans? Aan Emmanuel De Bom en Julien Kuypers, dat wel. In het nakende perspectief van de verregaande technologisering en dus conditionerende manipulatie op reusachtige schaal van de informatieve en communicatieve taal, moet de functie van de literatuur meer dan ooit gaan liggen in *het redden van de mens,* ik bedoel van de geestelijk vrije mens. Klinkt dat alarmerend? In vergelijking met wat in steriele studiebureaus wordt voorbereid, is het nog minder dan een zucht.

- *Is voor jou een literaire tekst niet belangrijker dan een andere tekst?*

- Zo algemeen gesteld kan ik daar moeilijk op antwoorden. Literaire teksten hebben volgens mij en voor mij een specifieke en onvervangbare functie en waarde, maar precies ook omdat ze fungeren in het geheel van alle anderssoortige teksten waaruit onze kennis en onze voorstellingen van de ‘wereld’ en de werkelijkheid bestaan. Het is zeer bepaald in deze totale context dat de literatuur zich ontwikkelt en voortdurend verandert. De literatuur verandert nl. niet zozeer omdat ‘de mens’, ‘de wereld’ of ‘de werkelijkheid’ zouden veranderen - de ‘stof’ is immers secundair - maar omdat de *teksten* veranderen waarin de beelden daarvan gestalte krijgen. Zo zijn bijv. bepaalde vormen van de psychologische roman onmogelijk gemaakt door de moderne beschrijvende en analyserende teksten uit de diepte- en gedragspsychologie. Deze tekstopvatting wordt verwaarloosd door de meeste sociologen, die ten onrechte een direct en causaal verband tussen literatuur en buitenwereld willen leggen. Samengevat dus: literaire teksten moeten gezien

worden in hun verhouding tot de andere teksten, maar zijn in deze wereld van teksten *specifiek*. Hun eigenste kenmerk ligt ongetwijfeld in het feit dat ze veel meer dan andere teksten - in een gradatie die van inhoudelijk open tot formeel sterk gesloten kan gaan - op zichzelf betrokken zijn, of anders gezegd: dat hun denotatieve en referentiële functie slechts een ondergeschikte rol vervult. Daarin ligt hun vrijheid, hun kracht, en hun vermogen om de historische situatie waarin ze ontstaan zijn te overstijgen. Al wie het belang van deze specificiteit wil loochenen of aantasten, bestrijd ik.

- *Is het niet zo dat de waarde van de literatuur vaak door de schrijvers wordt overschat?*

- Ik vind eerder dat ze tegenwoordig door de meeste vooral jongere schrijvers wordt miskend en onderschat. Velen zijn onmiddellijk bereid de literatuur op te geven voor meer direct pragmatische vormen van schriftuur, en lopen daar hoog mee weg.

- *Je roman 'Een eiland worden' stelt nog een romantische opvatting van de literatuur voor. Als je het met dit oordeel eens bent, zul je wel niet helemaal meer achter dit boek staan op dit ogenblik*.

- Bedoel je met 'romantisch' een introspectieve en therapeutische vorm van schrijven? In ieder geval ook is EEW een uitgesproken 'literaire' roman, zowel van thematiek als schriftuur. In het boek komen beide op rekening van het personage Filip, die echter toch wel een onontkoombare projectie van mijzelf was. Filip ondergaat een zo grote inwerking van inderdaad wel romantische en literaire verbeelding - je zou hem een spons kunnen noemen die literatuur opzuigt en er helemaal van doordrenkt is - dat zijn levensrealiteit in een cruciale periode van bewustwording er ernstig door wordt aangetast, maar hem anderzijds toch ook een noodzakelijke vorm

van bevrijding brengt. Het verslag van dit proces maakt hij zelf in een wat overdadig lyrische schriftuur, overeenkomstig de geladen, ontredderde en encantatorische sfeer waarin hij zich bevindt. Ik sta inderdaad niet helemaal meer achter dit boek, om de eenvoudige reden dat ik in de tien jaar die verlopen zijn sinds ik het schreef, sterk aan de taalverbeelding van Filip ben ontgroeid. Maar toch blijven er ook duidelijke verwantschappen bestaan. De thematiek van de wisselwerking tussen 'lezen, schrijven en leven' blijft voor mij belangrijk, zoals toch ook weer uit *Paul-tegenpaul* is gebleken. Maar het zijn aan de ene kant grotendeels andere literatuursoorten en andere literaire opvattingen die daar nu de beslissende rol in spelen, en aan de andere kant ben ik veel aspecten van het leven anders gaan bekijken. Er heeft een groeiproces plaats gegrepen in de richting van een kritisch, sceptisch en tegelijk toch strijdbaar 'realisme', waarin verblindingen en idealiseringen geen kans meer krijgen. Voor zover dit realisme de mythevorming nog even toelaat, doet het die onmiddellijk ook weer teniet. In die overgang heeft het enkele jaren geduurd voor ik weer met overtuiging 'proza' kon schrijven. Een aantal stukken uit mijn laatste boek zijn daartoe een aanloop geweest, en wat ik nu aan het schrijven ben en voor de toekomst heb gepland, ligt vrij ver van EEW af. Om die reden ook *zit* ik wat te knoeien met het persklaar maken van de tekst voor de herdruk die volgend voorjaar verschijnt. Enerzijds mag ik aan Filip niet te veel raken of hij wordt anders, maar anderzijds zijn er vooral enkele poëtiserende passages die ik harder en soberder maak of gewoon eruit gooi.

- *Je schrijft nagenoeg nooit over poëzie. Trekt dit genre je niet aan?*

- De ontwikkeling van de poëzie volg ik vrij goed, al kan ik aan het lezen ervan minder tijd besteden. Dat ik er maar zelden over

schrijf is ten dele het gevolg van een werkverdeling op de krant (Peter Berger ‘doet’ de poëzie) en een daardoor ontstane gewoonte, en zeker ook van het feit dat ik zelf geen poëzie schrijf.

- *Waarom heb je indertijd het tijdschrift Diagram opgericht?*

- Omdat ik in 1962 samen met enkele vrienden, Jan van der Hoeven, Hedwig Speliers en Korban, een eigen tijdschrift wou hebben waarin de nadruk zou liggen op de toen in volle kracht opzettende buitenlandse revolutie in het proza, de kritiek en de literaire theorie, waarvan bij ons nauwelijks een echo werd opgevangen.

- *Toch heb je Diagram opgeheven om in Komma op te gaan. Wat zijn nu voor jou persoonlijk de winstpunten van de Kommaperiode, achteraf gezien?*

- Het beheer en de uitgave van Diagram werd voor mij een grote materiële en financiële last, en het vooruitzicht dat een bekende Nederlandse uitgever die taak en die last zou overnemen, was op zichzelf al aanlokkelijk. En vriendschap en samenwerking met Weverbergh was er in de tweede jaargang toch al. Voor mij persoonlijk liggen de winstpunten van de Komma-tijd vooral in de verstevigde of nieuwe vriendschappen met Willy Roggeman, René Gysen en Pierre Dubois, die voor mij van grote waarde (geweest) zijn en mij in diverse opzichten sterk hebben gestimuleerd. Uit een studie als die van Bernard Kemp *(Van in 't Wonderjaer tot De Verwondering)* blijkt nu trouwens al duidelijk hoe Komma een punt gemarkeerd heeft in de evolutie van het moderne Nederlandse proza.

Rutger Kopland

Geboren op 4 augustus 1934 te Goor (Ov.).

Pseudoniem van R.H. van den Hoofdakker. Publiceerde de dichtbundels ‘Onder het vee’ (1966), ‘Het orgeltje van Yesterday’ (1968), ‘Alles op de fiets’ (1969), ‘Wie wat vindt heeft slecht gezocht’ (1973), ‘Een lege plek om te blijven’ (1975) en het prozaboek ‘Het bolwerk van de beterweters’ (1970).

Bekroond met de Jan Campertprijs in 1970.

Dit interview verscheen in januari 1972.

- Rutger Kopland, uit de lectuur van uw drie verzenbundels, 'Onder het vee', 'Het orgeltje van Yesterday' en 'Alles op de fiets', maak ik op dat de realiteit voor u het uitgangspunt vormt bij het schrijven van poëzie. Kan men echter spreken van realistische poëzie i.v.m. uw werk?

- Uitgangspunten zijn mijn eigen ervaringen, of liever herinneringen aan ervaringen. Het zijn bovendien die ervaringen, die niet onder woorden gebracht kunnen worden in eerste instantie, terwijl ik dat wel zou willen. Ik denk dat dit voor iedere schrijver geldt en misschien wel voor iedereen voor wie bewustheid ongeveer samenvalt met de mogelijkheid iets te kunnen zeggen en te kunnen meedelen, in taal om te zetten kortom. En hoe dat gebeurt is het punt waar het hier om gaat.

Ik probeer zo goed en zo precies mogelijk de voorwerpen, personen, landschappen, uitspraken of gedachten te noemen of te beschrijven, die aanleiding waren tot ervaringen. Die speciale constellatie van de binnen- en vooral buiten-wereld moet herschapen worden. De ervaringen die dan ontstonden en ontstaan kun je niet uitspreken door ze bij de naam te noemen, dergelijke namen zijn inadequaat. Neem een woord als 'eenzaamheid'. Je kunt zeggen: hij voelde zich eenzaam. Maar je kunt ook beschrijven hoe hij op een vrouw stond te wachten die niet kwam, wat hij wel een beetje verwacht had, hoewel ze het beloofd had enz. enz. De kleur, de geur, de toon van die ervaring zijn niet te beschrijven met woorden, als eenzaam-

heid, verlatenheid e.d., die zijn al een aanduiding van een bepaalde klasse van ervaringen. Daarom zijn gedichten die de opzet hebben deze gevoelens te beschrijven met gebruikmaking van dat soort woorden waardeloos.

Het zijn geen uitzonderlijke unieke constellaties die ik beschrijf, integendeel heel aangename en herkenbare, waardoor de identificatiemogelijkheden groot zijn en er weinig verbale eruditie vereist is. Het heeft iets van naïeve schilderkunst: je ziet precies wat er geschilderd is. De ervaring, die primaire, kinderlijke ontdekking, die alleen overgebracht wordt als hij onbedoeld is.

Er is in mijn poëzie weinig plaats voor de verbeelding, of liever er is weinig verbeelding onder woorden gebracht. Er is alleen een soort gat waarin verbeelding kan ontstaan. Je kan ook zeggen: ik probeer een herkenbare wereld te beschrijven, maar dan zó dat de mogelijkheid geschapen wordt er op een nieuwe manier naar te kijken. Is dat realistische poëzie?

- *Bestaat er zo iets als DE werkelijkheid die kan beschreven worden?*

- Laat twee mensen dezelfde gebeurtenis beschrijven en je krijgt twee beschrijvingen.

- *Uit uw gedichten kan men ook afleiden dat u een zeer rustige natuur bent*.

- Natuurlijk vormt men zich een beeld van iemand die schrijft, maar dat hoeft helemaal niet te kloppen met het beeld dat men zou krijgen als men de schrijver persoonlijk zou ontmoeten. Schrijven is ten slotte maar één manier van je uiten, je gedragen. Het idee bestaat dat literatuur en dan vooral poëzie een heel directe uitingsvorm is, waarin iemands binnenwereld linea recta te voorschijn

komt. Maar het is natuurlijk zo veel gecompliceerder, meer een mengeling van wat iemand bewust *wil* tonen van zichzelf, het beeld dat hij wil vormen bij de lezer, en van wat hij onbewust *moet* tonen. Daar komt nog bij dat literatuur, naast de persoonlijke signatuur of toon die de schrijver het meegeeft, voldoende onpersoonlijk moet zijn om de lezer zijn eigen interpretatiemogelijkheden te gunnen.

Of ik een rustige natuur ben is niet ter zake moet ik dan ook zeggen.

- *Toch zijn er onder die schijnbare rust in uw gedichten heel wat onderstromingen die op innerlijke onrust duiden*.

- Als u gezegd had dat onder die schijnbare rust ook onrust binnen het gedicht voelbaar is, dan had ik u kunnen zeggen dat ik die gedichten ook zo ervaar. Maar mijn eigen innerlijke onrust is alweer niet ter zake.

Het is als met een appel b.v. die er erg mooi uitziet. Dat zegt nog niet dat hij goed smaakt. Dat merk je pas als je proeft. Er zijn mensen die die appel doorsnijden om te laten zien dat hij rot is. Ik niet, ik laat ze er in happen.

- *Hoe ontstaat een gedicht bij u?*

- Het ontstaat niet bij me, ik maak het, ook al weet ik in veel opzichten niet hoe. Er zijn natuurlijk wel invallen, opkomende gedachten, herinneringen, e.d. waarvan de inhoud en de vorm zich aan je bewuste controle onttrekken, maar dat lijkt samen een ongeordende brei, en dat blijft het lijken als het als zodanig opgeschreven wordt. Dat is geen dichten, ook al denken veel mensen van wel misschien. Als ik dat opgeschreven heb, dan moet ik nadenken, en dat is dichten voor mij, lezen wat je hebt opgeschreven

en daarover nadenken. Want je vermoedt een verband tussen al die flarden, maar het staat er nog niet.

Je kunt ook zeggen dat er een stadium van vrije associatie is. Maar het is niet meer dan een stadium. Het produkt van vrije associatie is - bij mij tenminste - nooit een gedicht, en schrijfsels die mij aan pure vrije associatie doen denken werken bij mij ook nooit als een gedicht. Er moet geschift, geordend worden, verder gezocht eventueel, geschrapt worden. En het moet uiteindelijk op die éne manier gezegd worden, die je het gevoel geeft dat het niet ànders gezegd kan worden. Ik bedoel dat het zo gezegd moet worden dat er een verband ontstaat, dat alles met alles te maken krijgt.

Hiermee heb ik natuurlijk nog niets gezegd wat niet ook geldt voor het opschrijven van verstandige dingen in andere vormen dan poëtische. De vraag blijft, wat is je richtlijn bij het kiezen van juist deze vorm. Het is een vraag die samenvalt met de vraag: wat is poëzie, of wat vind je poëzie. Ik ben het immers zelf die opschrijf en lees wat er staat, doorstreep en weer lees, totdat er iets staat wat ik voor poëzie houd. Op die vraag heb ik geen antwoord. In ieder geval geloof ik dat ik koers op de ervaring iets nieuws te lezen, een verband dat ik nog niet eerder gezien had, of, en misschien is dat wel hetzelfde, een gecompliceerde zaak op een eenvoudige en algemene manier geformuleerd te zien, zonder verlies van de complexiteit. Om het nog anders te zeggen: ik wil, ook bij mezelf, een samenhang zo beschreven zien dat het een algemene samenhang is, waarvan het unieke geval dat in concreto beschreven wordt, alleen maar een voorbeeld is. Maar ik ben bang dat dat ook al weer weinig specifieke criteria zijn voor poëzie.

- *Waarom schrijft u poëzie?*

- Toen ik merkte dat poëzie mij kon ontroeren, verbazen, amuseren, dacht ik: ik wou dat ik dat ook kon. Waarom wil ik dat? En

zo kun je een oneindig aantal antwoorden geven, die een oneindig aantal vragen oproepen. Zo oneindig, dat ik het gevoel krijg dat het me niet eens zou moeten aangaan, laat staan u, omdat het geen probleem is voor me.

Er zijn natuurlijk wèl vragen die me wèl aangaan. B.v. waarom schrijf ik dit soort poëzie en geen ander. Welke functie heeft dit soort poëzie voor mijzelf, voor anderen, en voor wie dan wel. Wat doe ik maatschappelijk als ik dit soort poëzie schrijf. Heeft het zin om poëzie te schrijven. Enz. enz. Ik kan me zelfs voorstellen dat ik op grond van dergelijke overwegingen geheel andere poëzie, of zelfs helemaal geen poëzie meer zou schrijven, *hoe graag ik het ook zou willen*. Ik doe zoveel niet, wat ik wel graag zou willen.

Maar de vragen die ik nu stelde, stelt u gelukkig niet.

- *Wanneer bent u begonnen gedichten te schrijven?*

- In augustus 1956, ik was toen 23 jaar en student. Het was een periode waarin ik een belangrijke zekerheid in mijn leven heb losgelaten. Tot dan toe was ik een conformist, die zich er veel meer om bekommerde net zo te zijn als anderen dan om zelf iemand te zijn, wat anderen daar ook van mochten denken. Je zou ook kunnen zeggen dat ik mijn toekomst, mijn idealen, mijn gedrag, mijn verhoudingen met mensen niet langer als vanzelfsprekend meer zag. Ik bedoel niet dat ik dat toen allemaal zo radicaal aan de orde durfde te stellen, maar de twijfel was zo sterk geworden, dat ik er niet meer omheen kon. Ik ben toen bijna koortsachtig gaan schrijven, niet alleen gedichten, ook toneel, verhalen, noem maar op en ik denk, om greep te krijgen op die verwarring. Niet om wat je noemt ‘je te uiten, je gevoelens kwijt te raken’ of iets dergelijks, integendeel eigenlijk, om ze niét kwijt te raken, maar om er iets mee te kunnen. Ik geloof niet, dat dat nu nog zo zeer mijn motieven zijn, maar toen wel. Hoewel ik natuurlijk nog steeds schrijf, niet

omdat ik de dingen vanzelfsprekend vind, maar juist omdat ze dat niet zijn.

- *Hoe stond u in uw jeugd tegenover de literatuur?*

- Op de middelbare school was ik twee tot drie jaar jonger dan de rest van de klas, wat op die leeftijd een grote achterstand betekent in emotionele ontwikkeling. Ik heb geprobeerd om die achterstand te compenseren met verstandelijke prestaties. Literatuur was voor mij iets wat je moest vertalen, waar je de inhoud van moest weten om die te kunnen navertellen, kortom iets waar je cijfers mee moest halen. Maar ik heb, tot de laatste klas geloof ik, niet het gevoel gehad dat literatuur iets zou kunnen zijn wat ook voor mij, net zo goed als voor iedereen, bestemd was om te lezen, om er iets bij te voelen.

Ik voelde alleen maar de eenzaamheid van de eeuwige jongste die altijd 'nog zo ver niet was' en de behoefte te bewijzen dat ik wèl zo ver was. Dat lukte op het sportveld en met mijn rapporten, maar verder niet. Ik heb niet de kans gehad om te voelen dat literatuur iets zou kunnen zijn, dat me kan raken, evenmin heb ik gevoeld dat het me niet raakte. Het was er niet.

Afgezien van deze persoonlijke factoren, is het natuurlijk zo dat het onderwijs iedere literaire ontwikkeling in de kiem smoort. Bij het onderwijs gaat het immers niet om je gedachten en gevoelens op een persoonlijke manier gestalte te geven, of het gelezene op een persoonlijke manier te verwerken. Het 'zeg in je eigen woorden, wat de schrijver bedoelt' dat je in iedere literatuurles weer tegenkomt is niet met mijn opmerking in tegenspraak, integendeel, het suggereert dat je wat je gelezen hebt net zo goed op een andere manier kan zeggen, terwijl m.i. literatuur iets zó zegt, dat het niet anders geformuleerd kan worden. Maar de vraag 'zeg wat het jou zegt' heb ik nooit gehoord. Er staat een geweldige premie op de

norm, op het vanzelfsprekende; het afwijkende, het bijzondere wordt afgewezen. Opstellen van leerlingen werden beoordeeld naar spelfouten, grammatica, etc.; een persoonlijke stijl was bijzaak, ‘franje’, het kwam niet eens in je hoofd op dat je die zou kunnen hebben. Ik bedoel hiermee helemaal niet dat spelling, grammatica, de mogelijkheid je op een geordende ‘normale’ manier uit te drukken onbelangrijk zouden zijn, ik bedoel alleen dat die ‘franje’ niet verwaarloosd maar met kracht gestimuleerd zou moeten worden. Thuis was er geen enkele literaire traditie, behalve dat iedere dag uit de Bijbel gelezen werd. Ik wil de gruwelen van het calvinisme niet goedpraten, maar ik moet zeggen dat ik op die manier toch iets meegekregen heb van een gevoeligheid en een besef van de kracht en de macht van woorden. Misschien is dat uiteindelijk wel de belangrijkste literaire invloed die ik in mijn jeugd ondergaan heb.

- *Hoe bent u in het literaire leven terecht gekomen?*

- Na mijn studententijd, toen ik dus arts geworden was, had ik het idee dat ik nu volwassen moest zijn. Schrijven had bij mij tot dan toe iets te maken gehad met die identiteitsmoeilijkheden die ik al noemde. Ik kreeg toen geen tijd meer om me daar veel zorgen over te maken. Als je al geen identiteit hebt, dan wordt die je als arts wel van alle kanten aangereikt. Ik was geen schrijver, maar arts geworden. Dat was geen beslissing, dat ging vanzelf. Schrijven was toch ook franje gebleven, in de betekenis van iets voor je jeugd, voor je vrije tijd, want wat was je studententijd vroeger voor je, toch eigenlijk één grote periode van vrije tijd. Wat wel overgebleven was, dat was lezen. Dat was wel essentieel, maar dat ik zèlf iets zou maken dat anderen zouden kunnen lezen, dat ik er een maatschappelijke identiteit als schrijver op na zou kunnen houden, dat drong nauwelijks tot me door. Dat is trouwens nog steeds niet helemaal vanzelfsprekend voor me.

Jaren later, toen mijn activiteit als schrijver van literatuur al helemaal stil lag, en ik alleen maar bezig was met wetenschappelijke publikaties (hoe dicht ligt dat soort creativiteit trouwens bij de literaire, hoe zeer komt het ook daar op formulering, op taal aan), jaren later dus, raakte ik bevriend met Aad Nuis. Aan hem heb ik, werkelijk schoorvoetend, iets van vroeger laten lezen. Hij heeft het verdomd goed gelezen en er bleef weinig van over. Maar om wat er wel van overbleef heeft hij me aangeraden om door te gaan en het er niet bij te laten zitten. Ik heb het weer geprobeerd. Er kwam iets totaal anders dan vroeger, ik werkte er veel harder aan, mijn hele instelling was anders, ik vroeg me steeds af of het geen onzin was, of het wel waar was, of het wel overeenkwam met de feiten zoals ik die ervoer. Die eerste gedichten staan in Tirade, Aad zat toen in de redactie. Daarna is het, wat het terechtkomen in de literaire wereld betreft, allemaal vanzelf gegaan. Maar als u bedoelt met 'terechtkomen in de literaire wereld', dat ik het gevoel zou hebben dat dat 'mijn wereld' zou zijn, dan ben ik er nog steeds niet in terechtgekomen. Ik ben medicus en ik schrijf, maar ik weet niet wat mijn wereld is.

- *Is er enige invloed van uw werk als psychiater op uw poëzie?*

- Natuurlijk. Wat dacht u dan, dat mijn leven uit brokstukken bestaat, die onderling niets met elkaar te maken hebben? Ik krijg die vraag altijd en altijd blijkt er het onnozele concept van 'de psychiater' achter te zitten. Psychiaters, dat zijn immers die griezels die alles ingewikkelder maken dan 'het is'. Nou dan, dan moet een psychiater toch ook ingewikkelde gedichten maken, verbanden zien en beschrijven die anderen niet zien, dat hij meer ziet dan een ander, niet door te laten zien, wàt hij ziet, maar door de suggestie dat hij meer ziet. Ik doe daar niet aan mee, aan dit psychiaterspel. Als ik in ervaringen een verband zie dat ikzelf en anderen tot dan

toe nog niet gezien hebben, dan wil ik het laten zien door het zó te zeggen dat ikzelf en anderen het lezend óók zien, d.w.z. helder, doorzichtig, wat niet hetzelfde is als simpel of ongecompliceerd. Diepte zit niet in de ingewikkelde beschrijving, maar in de beschrijving die de meeste interpretaties toelaat. Een cliënt kan ik helpen door hem een interpretatie van zijn gevoelens, motieven en gedrag zo voor te leggen, d.w.z. zo te formuleren, dat er meer van hemzelf duidelijk wordt dan de samenhang in dit unieke geval, zodat hij iets van de blauwdruk van zijn leven, van het ondergrondse en onbestuurbare stuurmechanisme van grotere stukken van zijn gedrag gaat zien. Wat voor hem ingewikkeld en ondoorzichtig was, blijkt een patroon te vertonen waarin hij niet langer toeschouwer is, maar organisator. Wat hem 'overkwam' blijkt hij over zich heen te laten komen via een eigen activiteit die hem tot dan toe onbekend en daardoor beïnvloedbaar was.

Die ervaring van de cliënt, die ervaring van inzicht, dat moet hetzelfde zijn als mijn ervaring van ontroering bij het zien, horen of lezen van een kunstwerk. Dergelijke 'kunstwerken' zou ik willen maken, het verslag doen van dergelijke ervaringen.

- *Poëzie is voor u toch eerder een egocentrische bezigheid?*

- Dat kan toch niet. Iemand die egocentrisch is bekommert zich toch niet ècht om zijn eigen ervaringen, die leest zichzelf toch niet met andermans ogen, die is toch veel te bang om afstand van zichzelf te nemen. Stel je voor dat zijn ervaringen niet uniek zouden zijn, dat hij naar hetzelfde patroon zou leven als anderen, stel je voor dat anderen zich zouden herkennen in zijn unieke gevoelsleven, dat kan zijn bedoeling toch niet zijn. Nee, hij beschermt zich door zich onbegrepen en anders te voelen. Ik wil laten zien wat ons verbindt.

- *Als schrijver blijkt uw horizon toch beperkt. Ik bedoel dat u uw materiaal steeds uit uw onmiddellijke omgeving haalt*.

- Ik zou die gelijkstelling van beperkte horizon en onmiddellijke omgeving niet graag voor mijn rekening nemen. Iemand die over zijn onmiddellijke omgeving heenkijkt naar de wijde horizon kan ook beperkt zijn. Vindt u het bijvoorbeeld beperkter om je met de vrede in je eigen gezin bezig te houden dan met de wereldvrede? Ik niet. Berperking zit hem niet in de aard van het materiaal dat je gebruikt, maar in de manier waarop je ermee omgaat.

- *Hebt u buiten de drie bundels poëzie niets anders geschreven of gepubliceerd?*

- Behalve wat wetenschappelijke publikaties, heb ik een boekje geschreven over medische ethiek, dat door zijn scherpe sociaal-politieke kritiek op de artsenstand grote deining heeft gegeven in Nederland. Ten slotte schrijf ik zo nu en dan over poëzie in N.R.C.-Handelsblad. Het kleine beetje proza dat ik schrijf is dus uitsluitend beschouwend, non-fiction. Maar ach, zijn mijn gedichten zo weinig beschouwend, zo weinig non-fiction? Het verschil is meer dat je in opstellen je materiaal, je keuze daarvan, je selectieprocedures, je interpretaties, d.w.z. je veronderstellingen en de steun die je daarvoor vindt, veel explicieter maakt dan in poëzie. In een opstel hoor je te zeggen, wat je vindt, waarvan en waarom, zodat smaak iets wordt waar je op een controleerbare manier over kunt twisten. Poëzie is wat dat betreft impliciet en veel onaffer, maar een ondergrondse structuur kan toch een merkwaardig afgerond gevoel geven. Zoals een droom b.v., die je niet kunt duiden, maar die je het vermoeden geeft van afgerondheid, van een sluitend geheel.

- *Kan men i.v.m. poëzie spreken over een bepaalde tactiek voor communicatie?*

- In het verlengde van mijn vorige opmerkingen zou je kunnen zeggen: een opstel belt aan de voordeur, poëzie breekt bij je in. Je staat er weerlozer tegenover, de werking van de betekenissen, verbindingen die die aangaan, onttrekken zich aan je bewuste controle, tot je tot de ontdekking komt dat er iets blootgelegd wordt wat je nog niet eerder had gezien. Het veilige huis waarin je woonde, daar is iemand geweest die de dingen van hun plaats gehaald heeft, waardoor je bekende omgeving ineens vreemd en ongewoon wordt alsof je hem voor het eerst ziet en beter en scherper dan ooit. Zoiets. Misschien ook een parallel met het werk van een psychiater.

- *Kan men uw laatste bundel 'Alles op de fiets' als een eindpunt van een bepaalde evolutie beschouwen?*

- Ik vind het mijn beste bundel, omdat er meer goede gedichten in staan dan in die andere bundels. Sommige gedichten zijn voor mij een eindpunt. Beter kan ik het ironische standpunt niet formuleren dan in 'Jonge sla' b.v.

- *Hebt u een idee waar uw nieuwe poëzie naar toe zal evolueren?*

- Ik heb geprobeerd om de conventionele plaatjes die we van ons leven maken, waarmee we ons leven ordenen en overzichtelijk maken, op te schrijven en te vernietigen. Hoe ironisch en schijnbaar zachtaardig dat ook gebeurt in mijn gedichten, er zit een krachtige haat-liefde verhouding achter met de poëzie van de illusie. Die plaatjes zal ik steeds meer gaan verscheuren, dat voel ik wel aankomen. En daar moet ik iets van maken dat op een volmaakte manier onaf is. God god, wat is het allemaal moeilijk wat u vraagt.

Patrick Conrad

Geboren te Antwerpen op 16 juli 1945.

Publiceerde ‘Ik lig in de Dalaï-Lama’ (1964), ‘Rose mon chameau’ (1965), ‘Een pop van Patrick Conrad’ (1966), ‘Mercantile Marine Engineering’ (1967), ‘Met Sappho op de sofa’ (1970), ‘11 Sad Songs for Edward Kienholz’ (1971), ‘De kleine dood van Kasper Q’ (1970), ‘Allegria! Allegria!’ (1972), ‘Conrad life on stage’ (1973).

Bekroond met de Sienjaalprijs en de Arkprijs van het Vrije Woord in 1969, evenals de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1972.

Dit interview verscheen in november 1972.

- *Patrick Conrad, bij het doornemen van de kritieken op je bekroonde bundel '11 Sad Songs for Edward Kienholz' viel het mij op dat je telkens weer bestempeld wordt als een maniërist. Ga je akkoord met dit etiket, en zo niet, tot welke soort dichters reken je jezelf?*

- Etiket vind ik zo'n vulgair woord. 'Image' vind ik heel wat leuker omdat het werk èn persoon betreft, twee dingen die niet te scheiden zijn. Het is eigenlijk mijn manager Henri-Floris Jespers, die mij voor het eerst een maniërist heeft genoemd. Ik beschouw mezelf zeker niet zo, en ik zie in de Nederlandse poëzie geen enkele stroming, waar ik zou kunnen in ondergebracht worden. Verscheidene mensen als Jan de Roek b.v. hebben sedertdien over mij geschreven en zeer sterke theorieën rond mijn werk geweven. Zelf heb ik geen enkele theorie, ik schrijf eerder intuïtief, maar ik trek conclusies uit mijn werk zoals een criticus dat zou doen. Dan kom ik tot de vaststelling b.v. dat ik een vreselijk decadente dandy ben. Weet je, ik ben geen modeverschijnsel, zoals soms beweerd wordt. Ik sta dichter bij de Pre-Rafaëlieten dan bij de 60-ers.

- *Wat trekt je zo aan in de dandy?*

- Het dandyisme is een levenshouding. Het betekent voortdurend maskers opzetten, je steeds vermommen, je nooit laten zien zoals je werkelijk bent. Het is de leugen als een systeem toepassen. Steeds

is er de ambivalentie van je relaties tot de anderen. Ik denk trouwens dat het onmogelijk is contacten te hebben met andere mensen, tenzij op een elementair niveau en dan nog op een geveinsde manier. Tevens is er het bewustzijn van het clowneske karakter van je eigen personage. Je speelt een spel waarin je zelf niet gelooft. Nijinski is er gek van geworden, hij noemde zichzelf de clown van God. Dali speelt het spel ook tot het uiterste. Daarom bewonder ik hem als personage, niet zozeer om zijn kunst. De dandy wordt niet alleen aangetrokken door het bizarre, het hyper verfijnde, het ziekelijk mooie, hij heeft ook een hekel aan de eenvoud. Hoe ingewikkelder de menselijke betrekkingen zijn, hoe interessanter ze worden. Vele mensen houden van de eenvoud, maar dat is dan beatitude, een vorm van mediocriteit, van gemakzucht.

- *Waarom heb je aan het werk van Edward Kienholz een dichtbundel gewijd?*

- Toen ik het werk van Kienholz zag op de retrospectieve in Amsterdam en in de Wide White Space Galery in Antwerpen, kreeg ik de indruk dat hij dezelfde weg had afgelegd op plastisch gebied als ik in de poëzie. De sfeer van mijn teksten past goed bij zijn werken. Het gaat hier om dezelfde barokke benadering van bepaalde onderwerpen.

- *Toch is deze bundel eenvoudiger dan je vorige*.

- Dat komt in de eerste plaats omdat hij op bestelling is geschreven, in drie weken tijd. Ik heb de eerste versie behouden, die ik anders opsmuk. Ik schrijf zeer traag en moeizaam. Er wordt heel veel geschrapt, geschaafd en opnieuw begonnen. De vorm moet een soort perfectie benaderen, wil men dat de inhoud overkomt. Je eet geen oesters uit een emmer, nietwaar? Soms denk ik een hele dag

na over één enkele zin. Wat dat betreft, zou ik mij verwant moeten voelen met Maurice Gilliams bijvoorbeeld. Mijn poëzie is een kroniek van mijn levenservaring, die echter vermomd, gemaskerd wordt. De autobiografische inhoud is uiteindelijk nog alleen herkenbaar voor mezelf en enkelen die erbij betrokken waren. Ik wil in mijn poëzie een ambiguïteit scheppen, zodat de lezers die menen dat ze het door hebben, plots weer op een dwaalspoor zitten. Daarom werk ik enorm lang aan een gedicht. Sinds ik schrijf werk ik eigenlijk nog steeds aan dezelfde tekst. In afleveringen, zou je kunnen zeggen. Gelogen afleveringen van een gedroomde autobiografie.

- *Je eerste vier dichtbundels zijn bij een kleine uitgeverij in Antwerpen verschenen. Hoe ben je daar terecht gekomen?*

- Ik schreef gedichten toen ik zeventien was en op het atheneum in Hoboken zat. Op die leeftijd weet men gelukkig niet altijd wat men schrijft, en nog minder hoe men ergens terecht komt. Toen Henri-Floris Jespers hoorde dat ik teksten schreef, besloot hij een uitgeverij op te richten om mijn verzen uit te geven. Jespers was en is nog steeds een bijzonder intelligente en originele vriend van me. Zo verscheen in 1963 mijn eerste bundel ‘Cezar & Jezabel’. De receptie werd gegeven bij Floris Jespers. Ik hou erg veel van recepties. Iedereen doet dan alsof. Iedereen draagt dan maskers.

- *Lucebert schreef ‘Schoonheid heeft haar gezicht verbrand’. Jij schrijft ergens over de schoonheid als ‘de enige en ware schande’. Het begrip schoonheid speelt bij jou blijkbaar een andere rol, heeft een andere betekenis*.

- De schoonheid speelt een enorm belangrijke rol in mijn leven. Ik moet mij - in de mate van het mogelijke - omringen met ob-

jecten en mensen die ik mooi vind, al zullen anderen, onwetenden, ze wellicht niet mooi vinden. De schoonheid is iets waar ik troost in vind. Het is een vorm van vlucht uit de banaliteit, de mediocriteit en de lelijkheid van de wereld waarin wij leven, een soort ideaal waar je naar streeft, en waar je aan ten onder gaat. De verrukking van de liefde gaat samen met de aftakeling, die leidt naar de dood. De ejaculatie is het creatief proces bij uitstek. Maar het is ook heel even doodgaan. Alles wat vergaat of sterft, boeit mij intens.

- *Schoonheid is vaak verbonden met het gruwelijke bij jou*.

- Ook de dood kan esthetisch zijn (kijk naar Montherlant), zoals in mijn verhaal 'Where is my gun, Lola?', waarin een jonge man met een gouden kogel zelfmoord pleegt. Bloed en het vampierthema komen vaak in mijn werk voor. Bloed is kitsch, en kitsch is een zeer interessant verschijnsel. Het is een ziekte, een virus. Ik bekijk het vanop afstand, koel, over de veilige vallei van het snobisme heen. Ook heb ik een voorkeur voor filmsterren als Marylin Monroe, Françoise Dorleac en Jayne Mansfield. Deze goddelijke schoonheden zijn alle op een gewelddadige wijze om het leven gekomen. Karel de Stoute ook: hij was een mooie man, maar hij is tevens op een mooie manier gestorven op het slagveld van Nancy. Hij werd er door de wolven verscheurd. Prachtig!

- *Er is in je gedichten ook steeds sprake van verval, verrotting, ondergang. Je gebruikt graag woorden als verwelken, verslensen, aantasten. Er is steeds een herfstsfeer in je werk*.

- Ja, de decadentie vind ik bijzonder interessant. Het is de periode van over-cultuur, die tot een nulpunt komt waaruit iets nieuws ontstaat. De nieuwe cultuur interesseert mij niet, wel die over-

verzadiging ervan. Wij beleven thans een boeiende periode, rijp voor de decadentie, een nieuwe fin-de-siècle. Het is wel vreemd dat een decadentie-periode steeds tegen het einde van een eeuw komt. We moeten ervan profiteren. Ik vrees dat de volgende generatie vreselijk ernstig en bewust zal opbouwen aan onze vervallen maatschappij. Dat wil ik niet meer meemaken. Zoals men zegt: De kolen zijn de kaviaar van de arme. Mij goed, hoor, maar ondertussen verwarm ik mij nog liever door kaviaar te stoken, dan kolen op mijn toast te eten. Begrijp je wat ik bedoel?

- *De erotiek is primordiaal in je werk. Is dat niet burgerlijk?*

- Ik geloof dat ik eigenlijk een vrouwenhater ben, omdat ik de vrouwen zo nodig heb, omdat zij zulke grote rol in mijn leven spelen. De erotiek is inderdaad een typisch burgerlijk verschijnsel. Ik kom trouwens uit een burgerlijk milieu en meen dat de burgerlijkheid enorme voordelen biedt. Ik hou van comfort, dat betekent alles hebben wat je wil op het ogenblik dat je het wenst. Burgerlijkheid wordt altijd en grotendeels verkeerd geassocieerd met geld, dat vrijheid betekent. Mijn grootste comfort is mijn vrijheid. Ik zou het niet kunnen om elke dag als een bediende om negen uur naar een kantoor trekken. Wel werk ik zelf ook acht uur per dag, maar het is een taak die ik mezelf opleg. Burgerlijke elementen vind je ook in het werk van Gerard Kornelis van het Reve bijvoorbeeld. Dit is de burgerlijkheid die ik bedoel. Daartegenover staat echter de kleinburgerlijkheid, die ik vreselijk vind.

De erotiek boeit mij ook bijzonder omdat het een even benaderen van de dood is. ‘De kleine dood’ is trouwens een maniëristische uitdrukking om de seksuele handeling te bestempelen.

- *Maar ben jij burgerlijk?*

- Indien rijden in sportwagens, houden van goede wijnen, mooie kleren en vrouwen, wonen in een groot, luxueus en antiek interieur, skiën in de winter en zonnen in de zomer, Japanse en hedendaagse kunst verzamelen, eten in fijne restaurants, kijken naar goede films, goede boeken lezen, een pop-discotheek bezitten, gek zijn van Mahler enzovoort, enzovoort, 'burgerlijk zijn' betekent, dan ben ik burgerlijk. Indien niet, ben ik iets anders.

- *Wat?*

- Een leugenaar, volgens mijn psychiater.

- *Het ceremoniële speelt bij jou ook een grote rol*.

- Ik vind dat heel het leven een ceremonieel is en ook het creatief proces trouwens. Daarom heb ik soms spijt dat ik niet gelovig ben of naar de kerk ga. Een heilige mis in het West-Vlaams of het Limburgs moet een zeldzaam mooi ceremonieel zijn, naar men zegt.

- *Je schrijft altijd over uitzonderlijke gevallen zoals in 'Allegria! Allegria!' over een man, die verliefd is op een pop*.

- Persoonlijk vind ik dit niet zo uitzonderlijk. Het is gewoon een liefdesverhaal, waarin een grote tederheid tot uiting komt. Maar het feit alleen al dat je het uitzonderlijk noemt, bewijst dat het de lezer choqueert. Ik zou niet kunnen schrijven over gewone dingen. Over een man, die zich iedere morgen scheert, iedere morgen de tram neemt om iedere morgen naar zijn werk te gaan b.v. Dat is geen stof waar ik mee werken kan.

- *Waaraan werk je nu?*

- Ik teken vooral, omdat ik vrees in de poëzie wat vastgelopen te zijn. Ik werk twee tot drie weken aan één pentekening, die ik op een meer dan pointillistische wijze voltooi. Mijn tekeningen en gedichten geven eigenlijk een zelfde wereld weer. Het is gewoon een andere manier om hetzelfde uit te drukken. Een tekening is een heel eenvoudige, directe manier. Tekenen is vakmanschap, en schrijven is méér.

Ik ben ook een scenario aan het schrijven voor een korte film, uitgaande van het verhaal 'Allegria! Allegria!'. Het moet een 35 mm kleurenfilm worden van twintig minuten. Het lijkt me een typische rol voor Julien Schoenaerts. Uiteindelijk zou ik toch graag eens in beeld willen brengen wat ik geschreven heb. Een visualisatie krijgen van bepaalde situaties, die alleen nog maar op papier bestaan. Dat lijkt me bijzonder boeiend.

- *Maar je bent toch vroeger reeds actief geweest op -filmgebied?*

- Ik maakte twee korte speelfilms. 'Les wagons verts-réséda' vind ik niet goed, dat was een jeugdzonde. Hij werd in 1966 gefilmd op een treinkerkhof, waar ook later Alain Robbe-Grillet zijn 'Trans Europe Express' filmde. Ook in dit eerste filmpje vind je die sfeer van verval en teloorgang, die alles beheerst wat ik schrijf. Ik heb met die film deelgenomen aan het Beneluxfilmfestival en er de prijs van de experimentele film ontvangen. Dat pleit niet zo zeer voor de jury of voor de kwaliteit der andere inzendingen. Mijn tweede film, 'Slijk', was naar een idee van iemand anders. Het was een geëngageerde film, een humoristische allegorie. Dit zou meer dan genoeg moeten zeggen.

- *Je bent dus tegen het engagement. Ook in de literatuur?*

- Vooral in de literatuur. Wat men noemt 'politiek engagement'

vind ik dikwijls wansmakelijk, ja. Ik vind dat het helemaal geen zin heeft wanneer hier bij ons iemand gedichten gaat schrijven over de oorlog in Vietnam. Er zijn andere en betere manieren om te protesteren of op te treden, bijvoorbeeld door al of niet corrupte geldinzamelingen of gratis optreden van de ‘Zangeres zonder Naam’ of ‘Zwarte Lola’. Bovendien draagt de stem van een dichter toch niet omdat hij zich tot een te klein publiek richt. Het engagement in de poëzie van Bob Dylan vind ik wel verantwoord omdat hij miljoenen mensen heeft bereikt. Dan pas is het verantwoord. Deze man heeft heel de wereld uiteindelijk op zijn kop gezet. Trouwens al die dichters, die bij ons enkele jaren geleden geëngageerde gedichten schreven, en volgens mij lijkenschennis pleegden, hun naam in het licht stelden op de rug van anderen, komen de ene na de andere ervan terug. Geloof me. Het wordt hier nog een zoeterig, romantisch boeltje. Wat even gruwelijk is, natuurlijk.

- *Laat ons nog even terugkomen op je filmactiviteiten. Wat betekent de film als medium voor jou?*

- De film is de meest volledige kunst. Wat de constructie betreft, zijn er vele punten van overeenkomst met het verhalend proza. Daarbij komen echter een hele reeks van plastische problemen, zoals kadrering, kleur, enzovoort. Er komt schilderkunst, architectuur, ruimte-ordening en nog meer bij te pas. De montage, het ritme, zijn muzikale problemen. De acteursdirectie, een menselijk probleem. Ik denk dat gewoon alles bij de film aan bod komt. Als je een film draait, ben je als een dirigent voor een symfonisch orkest. Ik spreek hier natuurlijk van de cinéma d'auteur. Je kunt ook problemen behandelen die je niet in een boek kunt aanpakken, omdat je met een film een veel groter publiek bereikt.

- *Maar is het proza dan geen goed middel om je tegen de maat-*

schappij af te zetten?

- De korte roman ‘De kleine dood van Kasper Q’ was eigenlijk een afrekening met een kleinburgerlijke, maar rijke kaste, de nieuwe rijken, die hun geld op een totaal verkeerde manier gebruiken. Het is een milieu waar ik soms mee in contact kom en waar ik een enorme hekel aan heb. In die roman zal een intelligente vrouw de mediocriteit uitschakelen door ze uit te moorden. Het is een boek dat sterk idealistisch is naar het einde. De twee jonge zuivere mensen vermoorden al de anderen. De nieuwe roman, waar ik thans aan werk, zal veel pessimistischer zijn.

- *Wat wordt dit dan voor een boek?*

- Die nieuwe roman, die thans tot de helft gevorderd is, heet ‘Black Beach Queen’ en draagt als ondertitel ‘imaginaire fragmenten uit het te intiem dagboek van barones Pamela ‘Mama’ Basket von Wagner Wehrborn’. Hij handelt over iemand, die ten onder gaat aan te veel liefde. De liefde is immers een plaag, in die zin dat je er naar streeft, maar dat je er aan ten onder gaat. De verrukking betekent de aftakeling, en je streeft nu eenmaal altijd naar verrukking. Het beste is haar steeds zo dicht mogelijk te benaderen zonder ze ooit te bereiken.

De roman gaat uit van een echt gebeurde anekdote, die weliswaar uit de jaren dertig stamt, maar pas onlangs bekend is geraakt.

Een oudere vrouw, van ongeveer vijftig jaar, houdt er twee minnaars op na. Op zekere dag in 1932 vertrekt ze met de twee mannen naar de Galapagos eilanden om zeker te zijn dat ze hen voor haar alleen zal hebben. Die mannen volgen haar inderdaad, wat pleit voor haar capaciteiten. Ginds slaagt ze er nog in de twee mannen van de enige blanke echtparen af te nemen, zodat zij met vier minnaars leeft.

De twee vrouwen, die alleen achter blijven, vermoorden dan de vier mannen en de barones. De moord gebeurde in 1939.

- *Je bent nu dus druk werkzaam met tekeningen en proza*.

- Tussendoor verzamel ik ook nog wel materiaal voor liefdesgedichten, die weer barokker zijn dan de bekroonde bundel en die het materiaal moeten vormen voor een bundel ‘Dag lieve schizofreen’. Gedichten schrijven betekent trouwens altijd materiaal verzamelen tot je een tekst kunt in elkaar steken, ordenen, schikken, monteren.

Maar ik wil eerst nog volgend voorjaar een nieuwe verzamelbundel van mijn poëzie uitbrengen. Mijn ‘Verzamelde gedichten. Deel 1’, die thematisch zullen gerangschikt worden zoals ook Paul Snoek heeft gedaan in zijn. bundel ‘Gedichten 1964-1968’. Hiervoor zal ik de keuze maken met enkele mensen die niet in de literatuur staan, maar er soms naast, boven of onder liggen.

Hugo Raes

Geboren op 26 mei 1929 te Antwerpen.

Publiceerde ‘Jagen en gejaagd worden’ (poëzie, 1954), ‘Afro-Europees’ (poëzie, 1957), ‘Links van de helikopterlijn’ (verhalen, 1957), ‘De vadsige koningen’ (roman, 1961), ‘Een tijdelijk monument’ (verhalen, 1962), ‘Hemel en Dier’ (roman, 1964), ‘Een faun met kille horentjes’ (roman, 1966), ‘Bankroet van een charmeur’ (verhalen, 1967), ‘De lotgevallen’ (roman, 1968), ‘Reizigers in de antitijd’ (roman, 1970), ‘Het smarán’ (roman, 1973), ‘De Vlaamse Reus’ (verhalen, 1974).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1969 en de Dirk Martensprijs in 1973.

Dit interview verscheen in december 1972.

- Hugo, weldra verschijnt een nieuwe roman van jou met de lange, vreemde titel 'Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis'. Het is niet alleen het lijvigste boek dat je ooit geschreven hebt, maar ook een ongemeen rijk boek, dat vol zit met een grote hoeveelheid thema's en onderwerpen. In wat verschilt dit boek nu van je vorige?

- Oppervlakkig gezien is het onderwerp het volgende. Een historicus, die in mindere mate ook auteur is, wil een boek maken, bestaande uit practisch niets anders dan ooggetuigenverslagen van historische gebeurtenissen. Hij zou die ooggetuigenverslagen zelf maken, in die zin dat hij een hoeveelheid geschiedkundig materiaal zo zou uitschrijven alsof hij er zelf was bij geweest en in de ik-vorm beschrijven wat er zich op dat moment heeft afgespeeld, van seconde tot seconde practisch. Wat wij nu in mijn roman zien, is zijn werk, het eigenlijke werkproces, het opzoeken van documentatie, het lezen van dingen, het fotocopiëren practisch, het opnemen van historische documenten en ooggetuigenverslagen, die al in ik-vorm vroeger werden geformuleerd en die hij dus verzamelt, dingen die hij zelf interpreteert. Daartussendoor zijn gevlochten een soort dagboek of persoonlijke bedenkingen en herinneringen van de auteur. Naar het einde van het boek wordt het duidelijk dat de auteur getuigenissen formuleert, niet alleen van die historische gebeurtenissen, maar ook van zijn eigen tijd. Hij is dus een getuige in dubbele betekenis. In de zin van een mens die leeft in onze tijd

en als auteur, die historisch materiaal interpreteert en personifieert. Het is duidelijk dat in de eerste helft van het boek de nadruk ligt op het zoeken, het opzoeken, het zoeken naar het definitieve thema, het verzamelen van het materiaal. Terwijl in de tweede helft van het boek de auteur steeds een duidelijker beeld krijgt van wat het boek wordt. Men ziet hoe het materiaal verder en verder wordt uitgewerkt en zijn definitieve vorm krijgt. Je volgt het werken aan het boek op de voet. In het begin nog zoekend, tastend, en naar het einde toe steeds duidelijker en steeds meer afgerond. Van het laatste hoofdstuk wordt door de vrouw van de auteur in het boek gezegd dat het een mooi begin voor het boek zou zijn. Er wordt dus gesuggereerd dat in het boek dat de auteur voltooit dit het eerste hoofdstuk zal zijn, terwijl het in het boek dat ik schrijf het uitgerekend het laatste hoofdstuk is. Het is een soort spelen met effecten, wat nog herhaaldelijk voorkomt in mijn werk.

- *Er komen dus een heleboel historische feiten en scènes in dit boek voor, maar ook authentieke documenten*.

- In Oud-Nederlands onder andere, in het Engels, in het Duits zelfs, brieven van Duitse soldaten uit de tweede wereldoorlog, knipsels uit de Stars and Stripes, de Amerikaanse soldatenkrant uit de tweede wereldoorlog, en daar tussendoor komen ook persoonlijke belevenissen voor, die de auteur heeft meegemaakt tijdens de tweede wereldoorlog, o.a.

- *Waar ligt nu de grens van het gefingeerde en van het authentieke?*

- Het gefingeerde komt tot uiting in toekomstverhalen, zoals ‘1981’, ‘In een verre toekomst’ of ‘Een alternatief einde van de mensheid’. Dat zijn dus allemaal dingen waarvan je voelt dat het

louter fantasie is van de auteur. En toch is het ook geschiedenis, al toekomstige geschiedenis, of geschiedenis van de toekomst. De authentieke dingen, zoals ze uit de documenten letterlijk werden overgenomen, worden gedrukt in een ander lettertype dan de interpretaties van historisch materiaal die ik verwerkt heb in de ik-persoon, alsof ik er in de persoon van iemand uit de middeleeuwen of noem-maar-op bij was geweest. Dat staat dan weer in een ander lettertype. En het dagelijkse leven, de dagelijkse realiteit van onze tijd, van 1971 tot 1973, wordt nog eens in een ander lettertype gedrukt om het alles overzichtelijker en duidelijker te maken.

- *Die ooggetuigenverslagen verhalen eigenlijk weinig gekende historische feiten. Hoe ben je daar achter gekomen?*

- Ik heb een heleboel interessante dingen gevonden in de Nederlandse Matla-agenda, van het persagentschap Matla, die o.a. het materiaal levert voor wat in onze kranten van dag tot dag als merkwaardige gebeurtenissen uit het verleden gesignaleerd worden. Ik heb inzage gekregen in de afleveringen van de laatste twintig jaar en heb er een aantal interessante dingen kunnen vinden. Dat zijn allemaal berichtjes van een vijftal regeltjes, soms een tiental regeltjes, die ik dan afschreef en die ik dan nadien heb uitgewerkt in de vorm van een verhaal, een volledig hoofdstuk, alsof ik er dus zelf was bij geweest. Ik heb ook een aantal data overgenomen uit het uitstekende naslagwerk: Kulturfahrplan van Stein. Uit deze twee bronnen heb ik nogal wat geput, moet ik zeggen. Vandaar ook achterin het boek de credits ervoor. Verder heb ik een heleboel oude kronieken en boeken, kranten, tijdschriften uitgepluisd en geschiedkundige werken geraadpleegd, boeken gelezen etc.

- *Zijn al die historische gebeurtenissen alleen maar structuurelementen voor je roman of heb je zelf een grote belangstelling voor*

geschiedenis? En in het laatste geval, waarom heb je dan nooit een echte historische roman geschreven?

- Eigenlijk is het boek ontstaan uit een andere impuls. Geleidelijk was het me opgevallen dat alle grote gebeurtenissen in de geschiedenis hebben plaats gegrepen in de zomermaanden, in juni, juli, augustus. Alle oorlogen zijn ontstaan in de zomer of kwamen tot een einde in de zomer, ook alle grote opstanden, revoluties en dergelijke, onafhankelijkheidsverklaringen. Het ligt natuurlijk voor de hand dat voor grote ondernemingen als oorlogen, veldslagen en revoluties, perioden worden gekozen waarin het weer gunstig is voor een gigantische onderneming. Maar toch dacht ik dat het dieper ging dan alleen maar de afhankelijkheid van het weer. En ik dacht dat dit al een thema op zichzelf was om te onderzoeken, en daarvan ben ik vertrokken. Maar verder zoekend, en dat staat ook verder in het boek, ben ik meer en meer geïntrigeerd geworden door de verbluffende dingen, die er allemaal in de geschiedenis zijn gebeurd. De geschiedenis is eigenlijk een opeenstapeling van de meest onwaarschijnlijke of ongelooflijke zaken. Ik heb me natuurlijk beperkt tot een paar voorbeelden. Ik heb ook vermeden al te bekende of al veelvuldig behandelde zaken te verwerken. Bij sommige gebeurtenissen uit de recente geschiedenis was ik letterlijk als getuige betrokken. Tijdens de bevrijding in 1944 heb ik b.v. als 15-jarige jongen deelgenomen aan een paar plunderingen, als je 't zo kan noemen.

- *Het boek speelt op heel wat niveaus. Er zijn dus authentieke gebeurtenissen, daarnaast een dagboek en ook toekomstverhalen*.

- Ja, en verder zitten er ook gewone, vrijstaande korte verhalen in, die kennelijk ook deel uitmaken van het werk van de hoofdpersoon, Valentijn Snell. Die zitten er dus bij als een soort authen-

ticiteitsbewijs van zijn creatief auteurschap.

Je hebt eigenlijk te maken met een auteur in een auteur, en een boek, in een boek, in een boek.

- *Je vorige roman heette: 'Reizigers in de antitijd'. In je nieuwe roman spelen de tijd en het reizen eveneens een grote rol. Je bent blijkbaar altijd erg geboeid geweest door het begrip tijd, en dan vooral gezien in het perspectief van de naderbijkomende dood*.

- Inderdaad, het gevoel van het menselijk tekort, het rechtstreeks verband met het tijdsgevoel, de tijdsindeling. Het komt in al mijn werk voor. Niet alleen in mijn fantastische, symbolische of noem het Science Fictionachtige romans, maar ook al eerder in De vadsige Koningen b.v.

- *De beweging is bij jou ook altijd gebonden aan een beweging in de tijd. In je twee vorige romans was de beweging naar de toekomst gericht, maar in je nieuwe boek is zij in hoofdzaak naar het verleden gericht*.

- Dit wil zeggen, het verleden wordt naar het heden overgeheveld. De tijd is zo alomvattend, dat zowel verleden, heden als toekomst aanwezig zijn. Je hebt enerzijds het verleden als historie, ook in de vorm van herinneringen en dromen. Anderzijds zijn er toekomstvisies of visioenen. En er is bovendien de aanwezigheid van het heden in de vorm van zijn persoonlijke waarnemingen, bedenkingen, gevoelens en ideeën nu van de auteur.

- *Het hoofdpersonage, de historicus Valentijn Snell, houdt in deze roman ook een dagboek bij. Staat dit personage voor de schrijver Hugo Raes? Ik meen heel wat autobiografische ervaringen in het boek herkend te hebben*.

- Bij elk auteur is dat zo, zij het bij de ene meer dan bij de andere. In welke vorm hij zijn materiaal ook uitwerkt, eigenlijk is elk personage of thema of inspiratie tenslotte toch het afsplitsen, of verwerken van enkele van zijn eigen facetten, die hij verdeelt over andere onderdelen van het boek. Sommige autobiografische dingen heb ik erin verwerkt omdat ze een belangrijk element van authenticiteit uitmaken. Voor dit soort boek was dat dubbel noodzakelijk.

- *Sommige scènes uit je boek hebben mij wel even doen denken aan 'De Huid' van Malaparte*.

- Vergelijkingen worden vaak gemaakt. Maar ik heb Malaparte niet gelezen. Het heeft altijd op mijn programma gestaan, al in de periode toen hij ophef maakte, als ik me niet vergis was dat omstreeks 1948-50. Er zijn een heleboel boeken die ik eigenlijk allang had moeten en willen lezen. Maar voortdurend zelf bezig zijn met schrijven en al wat er mee samenhangt, neemt practisch al de vrije tijd in beslag. Correspondentie, medewerking aan dit en dat, lezingen, bijdragen, eigenlijk teveel, maar ook onvermijdelijk. Alleen al voor die dingen zou ik een secretaresse kunnen gebruiken. En voor het typewerk, want dat is een nachtmerrie voor mij. Ik typ erg stuntelig alhoewel vrij snel. Maar met veel vergissingen etc.; Hoeveel versies ik b.v. ook van een brief maak, in elke sla ik toch op een paar verkeerde toetsen, zodat ik me er maar heb bij neergelegd. Het is echter wel hinderlijk, bij mijn correspondentie, en voor de uitgever, die weleens meer een manuscript, beter typoscript - laat overtikken. Het heeft ook allemaal te maken met het gevecht met de tijd. Of beter de wedren tegen de tijd.

- *Is de roman bij jou niet in de eerste plaats een kritiek op het menselijk wezen, dat inderdaad niet zo fraai is?*

- Ook in mijn vorig werk komt dat tot uiting. Het is misschien een soort (on) bewust verantwoordelijkheidsgevoel, een poging om al agerend als schrijver, al schrijvend dus, inzicht bij te brengen, en de wereld te helpen beter maken.

- *Je sprak daarnet over ooggetuigenverslagen. De lezer krijgt de indruk dat het om echt gebeurde dingen gaat*.

- Ze zijn echt gebeurd, inderdaad. Het heeft heel wat opzoekingswerk gekost, maar het was interessant. Eigenlijk zou je als auteur veel meer tijd en veel meer gelegenheden moeten hebben om zo'n project te verwezenlijken. Zo had ik graag enkele bibliotheken en verzamelingen bezocht in Engeland en Amerika waar ik een aantal merkwaardige manuscripten en dagboeken weet zitten, maar ik heb me die luxe niet kunnen veroorloven om daar een paar weken of maanden bibliotheekwerk te verrichten. Dat zijn de schaduwzijden van een auteur van een klein taalgebied. En dan mag ik nog niet klagen, want het schrijven van een boek als dit, is grotendeels te danken aan de werkbeurs die ik kreeg van het Ministerie van Cultuur, en waarmee ik een jaar onbezoldigd vrijaf heb gevraagd van mijn betrekking. Zo'n werk verwezenlijken na een zenuwslopende dagtaak, is in onze tijd niet meer mogelijk. Het dagelijkse leven, het milieu vooral is te opdringerig om je toe te laten geïsoleerd te werken. Net als het het geval is met studeren vandaag de dag. Schrijven is monnikenwerk: je moet je kunnen afzonderen, de tijd nemen. Zoals dat vroeger gebeurde, toen er nog geen radio, TV, telefoon, bioscoop bestonden. Het leven is voor ons zo onvoorstelbaar rijkelijk en veelzijdig en dynamisch en snel geworden, dat het ingetogen schrijfproces zou ik bijna zeggen, net als de toegewijde studie, veel moeilijker te volbrengen situaties zijn dan voorheen. Vandaar dat er steeds minder nieuwe auteurs ten tonele verschijnen.

Ik heb in mijn auteurscarrière, zowat vijftien jaar, drie maal een werkbeurs gekregen, en daarmee driemaal onbezoldigd vrijaf genomen en telkens een - geslaagd geloof ik - boek geschreven: De lotgevallen, Reizigers in de anti-tijd en nu: Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis. Maar ik moet eraan toevoegen dat ik me telkens ook onder dwang gezet heb, verplicht heb om iets te presteren.

- *Je zou waarschijnlijk graag beroepsschrijver zijn?*

- Een delikate vraag is dat! Enerzijds ja, omdat ik weet dat de enige manier om verantwoord te kunnen werken de volledige overgave is. De volledige opoffering. Het schrijfproces is al gecompliceerd, moeilijk en alomvattend genoeg om het niet als een fulltime arbeid te beschouwen. Eigenlijk zou het zo horen te zijn dat je niets anders *mag* of hoeft te doen.

- *Maar zou het feit dat je uitsluitend aangewezen bent op de literatuur als beroepsschrijver geen bewustzijnsvernauwing meebrengen en leiden tot een innerlijke leegheid doordat je belangrijkste contactpunten met de werkelijkheid weggenomen zijn?*

- De auteur staat, ook al doet ie niks, voortdurend in contact met de werkelijkheid en de omwereld. Hij is een soort telescoop die onderzoekt, observeert, een seismoloog die zelfs de fijnste trillingen registreert.

Bewustzijnsvernauwing zal wel eerder voortkomen uit de afstompende automatismen van de dagtaak dan uit het creatieve proces, vermoed ik.

Het is echter ook denkbaar, dat uit te geïsoleerde schrijfarbeid een soort vervreemding ontstaat. Evenwicht inzake intense arbeid en rust, ontspanning en meditatiemogelijkheid is een noodzaak.

- *Is literatuur werkelijk zo belangrijk dat een auteur door de gemeenschap moet gesteund worden?*

- De auteur moet niet gesteund worden, dat is een mecenasopvatting, maar wel geïntegreerd worden. Literatuur heeft een functie, al is die niet direct meetbaar. Die functie moet erkend worden. Tot nu toe was de literator een soort outcast. Maatschappelijk niet geïntegreerd. Dat is niet de schuld van de auteur, maar van de maatschappij. Ook de andere kunsten verkeren in die situatie. Indien de mens van kindsbeen af met kunst zou opgroeien, zoals met de aanwezigheid van de sport, dan zou er een heel ander soort samenleving ontstaan.

Het onderwijs zou dat in zijn programmapakketten moeten opnemen. De creatieve mogelijkheden van het kind moeten een opwaardering krijgen. En ik weet dat alle kinderen in grote mate creatief zijn. Ons onderwijs is nog steeds een veel te streng keurslijf. Men tracht een algemene noemer te produceren van een groot aantal verschillende individualiteiten. Daartoe moet natuurlijk genivelleerd worden en in vormpjes geperst, en in vakjes geplaatst. Het onderwijs heeft zichzelf overleefd.

De school zoals wij die nu kennen is totaal uit den boze. Het verwondert mij dat een land als het onze, waar de jeugd van 8 uur 's morgens tot 5 uur 's avonds op stoeltjes en banken zit, nog sportlui kan voortbrengen. Vooral erg is de stroeve mentaliteit in ons onderwijs. Het hangt natuurlijk samen met de hele sfeer in dit land. Er ontbreekt ons vooral gewoon gezond verstand. En verdraagzaamheid. De mensen reageren altijd zo rancuneus, jaloers, *gefrustreerd*, vooral in ons land dat nog streng en autoritair bestuurd wordt van hoog tot laag.

Het vernieuwd secundair onderwijs is een eerste poging om uit een aantal impasses te geraken en doeltreffender onderwijs mogelijk te maken, en vooral menselijk onderwijs. *Tegen* juist een meer

menselijke benadering van het kind, de jeugd, zijn heel wat meer leerkrachten dan je zou denken. Wat de reorganisatie echter betreft, valt op dat juist het struikelblok wiskunde nog een grote functie toegewezen krijgt: er worden meer uren voor uitgetrokken, terwijl de talen minder uren toegewezen krijgen. Letterkunde is van het verplichte programma verdwenen in de hoogste twee jaren van het secundair onderwijs. En de keuzepakketten vertonen zonderlinge combinaties die niet te ontwijken zijn, zoals: wetenschappen en kunst, of techniek/kunst. Moderne talen/wiskunde. Alle logische affiniteiten werden dus opzij geschoven. In de sporthumaniora b.v. heeft men 5 uur wiskunde per week! Wie gedacht had dat er aan de dictatuur van de wiskunde ooit eens een einde zou komen, vergist zich. De horden worden nog hoger opgetrokken gedurende de eerste vier jaren van het secundair onderwijs. Het aantal leerlingen dat de horden niet meer kan nemen en afvalt zal de komende jaren nog hoger komen te liggen, vrees ik. Wat nochtans voor de hand lag, was een eenvoudig en utilitair wiskundeonderwijs voor diegenen die het inzicht en de aanleg missen.

Wat de school in de eerste plaats zou moeten bijbrengen is: *leren leven* - zowel individueel als sociaal. De kinderen en de ouders weten b.v. niets over correcte voeding, over een alternatief arbeidsklimaat, over film, toneel, boeken, etc.

- *In de bestaande schoolboeken wordt de actuele literatuur nooit behandeld en in eerste instantie bestaat er zeker op dit ogenblik geen bloemlezing die ook dit terrein bestrijkt*.

- In Nederland zijn er verscheidene bloemlezingen die de moderne of hedendaagse literatuur levendig en verantwoord onder de aandacht van de leerlingen brengen.

Bij ons hebben die al te lang ontbroken. Samen met Paul de Wispe-

laere heb ik een vooruitstrevende en boeiende bloemlezing voor het eerste en tweede observatiejaar samengesteld. Aan de volgende delen zijn wij bezig. Deel 1 en 2 wachten op uitgave. Wij hebben een aantal ongelukkige tribulaties meegemaakt in verband met het uitgeven ervan, te oninteressant om te vertellen. Deze bloemlezing zou een ommekeer in het teksten lezen moeten brengen.

- *Je hebt eens gezegd dat je schreef uit verontwaardiging. Je wil dus met je boeken een mentaliteitsverandering bereiken*.

- Verontwaardiging... beter zou zijn ergernis. Ik zie dit nu meer als een onderdeel van de verwondering. De verwondering is wel DE grote impuls van het scheppen. In mijn nieuwe roman is de verwondering ook het bindmiddel.

- *Enerzijds getuigt je werk van een grote vitaliteit en levenslust, maar anderzijds is er toch weer de obsessie van de dood, de ondergang, het bederf. Ben je ondanks die levenslust toch niet een pessimist en roept die dualiteit precies niet de spanning in je op die je tot schrijven dwingt?*

- Het zal wel, ja. Maar er zijn zoveel elementen die hebben bijgedragen. Er is ook het spelelement, het spelen met verbeelding, met taal, met effecten en spanningen.

- *Is het schrijven voor jou niet een poging om jezelf te bestendigen?*

- Schrijven is volledigen, aanvullen, de kaarten opnieuw schudden en opnieuw ronddelen. Dit keer ben ik dan de gever.

- *Houdt de schijnbaar chaotische voorstelling van je romanstof*

direct verband met je intuïtieve wijze van schrijven?

- Die schijnbaar chaotische indruk kan misschien voortkomen uit het feit dat ik opzettelijk alle bijkomstigheden overboord werp. Alleen de hoofdzaken worden gezegd. De opvullingen tussen de kernen hoeven voor mij niet. Schrijven zonder bladvullerij, dat was de challenge die ik mezelf gesteld heb. Elk boek dat ik aanvang is een uitdaging aan mezelf. Schrijven is een scrupuleus werk. Het is kantoorwerk, saai en ontgoochelend vaak. Het is koeliewerk. Voor ik een boek begin, is het materiaal nog vrij wazig en onduidelijk. Sommige stukken zie ik al scherp afgetekend. Wanneer er langzamerhand meer stukken duidelijk worden, ga ik aan de slag. Al schrijvend groeit er allerlei bij, groeit een verband. Sommige dingen verdwijnen uit het panorama. Het rigoureuze indelen en ordenen van het materiaal, dat naar gelang het boek vordert scherper en scherper wordt, wordt belangrijker. Enerzijds intuïtief werken, anderzijds zo rationeel mogelijk de dingen proberen te verantwoorden, te ordenen, deze twee vullen mekaar aan. Erg belangrijk in het schrijfproces is ook dat men kritisch blijft tegenover het eigen werk, zeker dat ‘in progress’. Vaak ben ik allesbehalve tevreden over wat ik maak en alles behalve zeker van mijzelf. Die twijfel, die tormenten dwingen steeds weer tot herlezen, bewerken, afwachten, om te zien of de tijd de dingen bestendigt. Eigenlijk zou men over veel meer tijd moeten beschikken dan wij in een klein taalgebied. In grotere landen werkt een auteur vaak zes, zeven jaar aan één boek. Aan De vadsige Koningen en Een faun met kille horentjes heb ik meer dan twee jaar gewerkt, aan Een faun bijna drie. Hoewel er dan weer andere moeilijkheden dreigen: de continuïteit van het geschrevene, van de stof, èn de stijl, loopt weleens gevaar van in de loop van die jaren te veranderen, zodat begin en einde b.v. opvallend van mekaar vervreemden. Dat is me gebeurd met Reizigers in de anti-tijd, waarvan ik nadien het

eerste derde deel van het boek opnieuw heb geschreven, helemaal anders. Dat is geen lolletje. Wanneer het boek zo goed als klaar is, dat je dan opnieuw moet beginnen, uitgerekend wanneer je dan eigenlijk leeggeschreven en uitgeknepen bent.

- *Uit mijn lectuur kreeg ik de indruk dat je, wanneer je eenmaal in het boek zit, snel tewerk gaat omdat je nu eenmaal intuïtief schrijft. Dit zou ook je vitalistische stijl verklaren. Ben je in die zin niet verwant met b.v. Jack Kerouac, over wie je trouwens als een der eersten bij ons hebt geschreven?*

- Ja, een boek bouwen is bij mij geen synoniem van een breiwerk of een borduurwerkje ineenprutsen. Het gaat sprongsgewijs, met afgeronde gehelen. Ik kan b.v. niet ophouden midden in een verhaal of een hoofdstuk. Het gaat er vrij dynamisch en spontaan uit. Maar na zo'n hoofdstuk ben ik gewoonlijk leeg voor enkele dagen. De andere dagen is het weer piekerwerk, controle, vergelijken, wat bijschaven links en rechts, al eens een bladzijde opnieuw typen, schema's opmaken, of veranderen, tellen en afmeten van het materiaal, afwegen. Gewoonlijk klasseer ik mijn materiaal dat uit losse notities bestaat in de meest vreemde vorm - van bierviltjes en losse snippers, tot tekeningen, soms bijna volledige hoofdstukken, of passages, fiches, knipsels, brieven van sommige mensen, etc. - in kleine mapjes. B.v.: dingen in verband met tijd of tijdsgevoel. Historisch materiaal. Het onderwijs. Obsessies, begoochelingen, dromen. De dood. De hoofdpersoon, en zijn jeugdherinneringen. De oorlog. Zijn vrouw, Jasmine. Het zich met de seizoenen wijzigende loofbosje rond het huis. Sterke verhalen en dito belevenissen. De minieme of minuscule dingen. Het imaginaire kind. Morfologisch en psychologisch. Mensen in vogelvlucht. Observaties. Planning en schema's. Onbepaalde dingen waar ik nog geen functie of plaats voor zie voorlopig. Enz.

Maar als ik eenmaal aan het typen ga - ik typ meteen, het gaat sneller dan schrijven, en is ondanks alles duidelijker en overzichtelijker dan met de pen - dan heeft het gewoonlijk voor 95% zijn definitieve vorm. Maar het duurt lang eer het in zijn vorm gegoten wordt, zoals ik al zei.

Zowel vitalisme als een soort van introversie zijn aanwezig. Wel heb ik me altijd meer aangetrokken gevoeld tot de vitalistische, dynamische literatuur en levenswijze. Het houdt verband met mijn karakter, mijn zenuwstelsel waarschijnlijk. Ieder vogeltje zingt zoals het gebekt is, nietwaar. Een Kerouac, Walt Whitman, Henry Miller, Norman Mailer, Mark Twain, Donleavy e.a. zeggen mij meer dan b.v. de meer cerebrale kunstbroeders. Anderzijds ben ik zelf ergens een monologue-interieurauteur.

- *Toch is er een groot verschil tussen jouw werkwijze en deze van die Amerikaanse schrijvers, die zeer realistisch werken, terwijl bij jou de verbeelding een enorme rol speelt*.

- De verbeelding aan de macht! De verbeelding is immers één van de allergrootste creatieve impulsen. Steeds geweest te allen tijde, en voor alle kunstvormen. Bovendien, de echte verbeeldingsliteratuur is ook erg dynamisch, kijk maar eens naar E.A. Poe, naar Lovecraft, naar de Science Fiction. Trouwens de fantastische literatuur is een typisch Angelsaksisch genre. Nergens ter wereld wordt ze zoveel gelezen, en zoveel geschreven.

- *Heb je niet bewust het toekomstverhaal gekozen zoals dat vooral in 'De lotgevallen' en 'Reizigers in de anti-tijd' werd uitgewerkt, omdat je dit beter toeliet de huidige tijd te becritiseren?*

- Het is een transponeren. Het transponeren is een artistieke techniek van een hoger niveau, die je toelaat praktisch visionair te wer-

ken. Bovendien kun je de eigen tijd schematischer, overzichtelijker in kaart brengen of in beeld brengen. En het komt op de kernachtigheid aan. Uitvoerig geschrijf draait gemakkelijk op gezeur of gekanker uit. Of op woordkramerij. Of om een term van Willem Frederik Hermans te gebruiken: woordkakkerij. Paternosterkraaltjesmakerij. Words, words, words.

De uitdaging voor mij is: schrijven dat het zindert, als je 't leest, dat het je affectief teistert, je moreel dooreenschudt, dat je oortjes er van tuiten en de oogjes opengesperd worden. Dat je er van walgt of droomt, of dat je blij bent dat je het hebt gelezen. Al deze dingen afwisselend. Een jong Nederlands auteur schreef mij naar aanleiding van de voorpublikatie van twee hoofdstukken in Elseviers Literair Supplement: 'Het fragment deed me griezelen, en bijna kokhalzen. Is dat geen Schrijven, Meester?'

- *In je twee vorige romans breng je jezelf en je gezin als personages in beeld. En in je nieuwe roman heb je jezelf ook gedeeltelijk weergegeven, zoals je daarstraks vertelde. Dit betekent dus dat je al schrijvend eigenlijk op zoek bent naar jezelf?*

- Ik zou eerder zeggen: op zoek naar de mens. Via het *zelf,* onder andere, of ook naar jezelf. Het is een ingewikkeld psychisch proces. Het zoeken, de verwondering, de verbeelding, het spelen zijn belangrijke impulsen, of kernen, dat is al gezegd. Maar het hele creatieve proces is zo gecompliceerd dat het moeilijk in kaart te brengen is, onder andere of hoofdzakelijk omdat het voor een groot gedeelte rechtstreeks te maken heeft met allerlei onderbewustzijnsfacetten. Soms denk ik dat de auteur een soort medium is tussen een andere wereld en onze wereld. Dat hij een (al dan niet bewust) verbindingsagent is tussen onze werkelijkheid, en een reusachtig reservoir van gedachten en gevoelens, waaruit de mensheid al sinds de oertijden put. En dat achter ons ligt, of aanwezig is en

waarvoor hij als tussenpersoon dienst doet. Werkelijk dus een soort medium, voor een fluïdum dat hij doorgeeft in een of andere vorm. Eén van de hoofdstukken in mijn boek heeft dan ook als titel: Een universeel reservoir van gedachten waaruit de mensheid sinds de oertijd put.

- *Je behoort tot de meest geïnterviewde Vlaamse schrijvers. Niet alleen kom je voor in talrijke interviewbundels zoals van Fernand Auwera, Liddy van Marissing, en Bibeb, maar er verscheen zelfs een boek 'In gesprek met Hugo Raes'. Zie je het gesprek als een literair genre, waarbij twee auteurs een tekst opbouwen, en is het interview voor jou noodzakelijk voor een schrijver omdat hij er zaken in kwijt kan, die in zijn boeken niet passen?*

- Het interview is vooral belangrijk als informatiebron en als belichting van persoon en werk, zoals dat b.v. onmogelijk in het bestek van een artikel of een recensie kan gedaan worden. Het interview is een erg belangrijk genre, dat eigenlijk een echte specialisatie vereist. Tweede deel van de vraag. Mogelijk kan de auteur er dingen in kwijt die hij in een andere vorm moeilijker of niet kwijt kan of wil. Maar eigenlijk vind ik voor mezelf dat ik de dingen die ik echt wil zeggen ook gewoon in proza kan verwoorden. Alleen bereik ik dan niet hetzelfde publiek.

- *In je boeken speelt het vertellen zelf een grote rol. Maar je bent wel geëvolueerd van een realistisch vertrekpunt naar een meer symbolisch verhaal. Betekent dit dat je niet meer gelooft in de schrijver die probeert van zijn boek een spiegel van de werkelijkheid te maken?*

- Dat is een moeilijke vraag. Taal is altijd vertellen. Maar dat kun je natuurlijk strikter of vrijer opvatten, al naar gelang van je opinie.

De wetenschappelijke definitie van taal is toch meen ik: middel om gedachten en gevoelens over te brengen.

Maar ik weet niet of wat je als evolutie signaleert definitief is, of gewoon maar een *onderdeel* van mezelf. Ik geloof dat er in mijn werk een soort veelheid zit. Elk boek van mij is een multi-facettenboek.

- *Waar haal je de stof voor de fantastische elementen in je verhalen? Is het louter verbeelding of is het toch geïnspireerd door sommige waarnemingen, die later worden vervormd?*

- De verbeelding is eerst, gaat vooraf. Een fantastische inval wordt uitgebouwd tot een hele story. Dat gaat automatisch. Het schrijven is voor mij iets organisch. Het is geen gewild, gepland, berekend iets. Soms geef ik me achteraf eerst rekenschap van parallellen met de maatschappij. Ze zaten erin verwerkt voor ik het zag. Soms niet, dat hangt er vanaf. Ik kan dat niet helemaal zelf beslissen of bevelen. Het groeit organisch zoals ik al zei. Dat is ook het verschil tussen mij en een artificieel prutsende huisvlijtkunstenaar. Ik ben een rasschrijver.

- *Je hebt vele verhalen geschreven en ook je romans zijn steeds fragmentair geschreven. Ben je dan toch niet in de eerste plaats een verhalenschrijver?*

- Vroeger dacht ik van wel, maar mettertijd heb ik geleerd dat de roman het genre is waarin je het meest kan zeggen, het meest kwijt kan. En dat een originele structuur je zelfs toelaat met verhaalachtige componenten te werken. Een structuur die aan je eigen geaardheid beantwoordt. Deze aparte romanvorm is organisch gegroeid - nog eens - uit noodzaak over de mogelijkheden van het verhaal, maar ook over de mogelijkheden van de roman te kunnen

beschikken. Verder hebben critici en andere auteurs al vaker gewezen op de aanwezigheid en gedaante van poëzie erin. En zoals elke lezer kan vaststellen zitten er zelfs toneel- en filmachtige gedeelten in, bijna journalistieke passages, dagboekachtige, documentaire, jeugdboekachtige, strip-comic-elementen etc. Ook tragiek en humor, horror en tederheid, liefde en dood zijn voortdurend aanwezig. 'Het smaràn en al de andere kleuren van de geschiedenis' is daar ook een voorbeeld van.

- *Ja, het is opvallend voor je boeken dat er allerlei genres in verwerkt zitten. Er komen lyrische stukken in voor, sociale kritiek en ook journalistiek. Al deze stukken moeten blijkbaar bijdragen tot de bewustzijnsverruiming van de lezer*.

Dit is voor jou waarschijnlijk één van de belangrijkste taken van de schrijver?

- Onder andere. Ik zou verkiezen het zo uit te drukken: de vonk doen overslaan, de creativiteit tweepolig maken: de ene pool is de auteur, de andere pool is de lezer. Dit is belangrijk geloof ik. Dat is wat men noemt communiceren.

Hugo Raes trekt alle registers tegelijk open, heeft een criticus ooit eens geschreven. Dat is inderdaad mijn manier van werken. Ik ben ook zo. Dit soort veelzijdigheid is misschien typisch voor de Tweeling, die bepaalde voordelen heeft wanneer hij schrijft. Ook nadelen zonder twijfel, maar die moet je er bij nemen. Niemand is volmaakt.

- *Al die registers die je daarnet noemde, brengen ook die caleidoscopische structuur van je boeken mee. Sommige critici hebben in verband met 'Een faun met kille horentjes' geschreven dat je al die kleine hoofdstukjes gemakkelijk van plaats zou kunnen verwisselen. Ben je het daarmee eens?*

- Neen. Ergens begrijp ik wel dat het te doen zou zijn er enkele elders te plaatsen. En dan? Of het doet geen afbreuk aan het boek, of het doet wel afbreuk aan het boek. In het slechtste geval zou daarmee dan bewezen zijn dat de auteur wel degelijk de beste volgorde had bepaald tijdens het schrijfproces en de daarbijhorende bestendige controle.

- *Ik geloof niet dat je die bewering als negatieve kritiek moet zien. Ten slotte is het bij Kafka ook mogelijk gebleken*.

- Ja, inderdaad. Je zou ook figuren uit een schilderij van Jeroen Bosch kunnen verplaatsen zonder merkbaar verschil, en ook films of toneel bewerken. Het wordt vaak genoeg gedaan. Hoewel ik vind dat je de oorspronkelijkheid van de auteur moet eerbiedigen. De beterweters moeten dan maar liever eens zelfstandig bewijzen hoe het beter kan.

- *Mag men 'De lotgevallen' en 'Reizigers in de anti-tijd' die dezelfde personages bevatten, als een tweeluik beschouwen?*

- Eigenlijk wel. Oorspronkelijk had ik 'De lotgevallen' als een aparte roman geschreven, om eens het fantastische totaal uit te werken, inplaats van nu en dan eens in een los kort verhaal. Maar later voelde ik dat er eigenlijk nog een vervolg bij kon, moest zelfs, om een lijvig, en zeer compleet tweedelig werk te krijgen. Dat heb ik dan gedaan, en 'Reizigers in de anti-tijd' heb ik dan zo opgebouwd dat het een tweede deel is, dat echter ook geheel apart staat en als zodanig kan gelezen worden. Net als 'De lotgevallen', het boek waarvoor ik de enige literaire prijs kreeg die mij ooit werd toegekend. Maar terzake: het zijn twee aparte boeken. Als je ze bij elkaar legt en je leest ze achter elkaar, dan zie je dat het een tweedelig boek is, en ik geloof wel dat het er vroeg of laat zal van ko-

men dat ze in één band worden uitgegeven. Maar dat zal nog niet voor morgen zijn, vermoed ik.

- *In je nieuwe boek is het toekomstverhaal tot een minimum herleid. Betekent dit een afscheid van de Science Fiction?*

- Zeker niet. Bij elk boek dat ik schrijf wil ik me vernieuwen. Elk concept is weer anders. In 'Het smaràn en al de andere kleuren van de geschiedenis' wilde ik weer een directere benadering van het verschijnsel mens. Ik wilde dit op een directere manier dan op de symbolische of gesublimeerde, en getransponeerde wijze van de vorige twee romans.

Maar de fantasie is bij mij zo sterk dat ze toch altijd weer opnieuw op de voorgrond komt.

De laatste tijd ben ik ook opnieuw bezig met een aantal fantastische verhalen en horrorstories. Die zullen samen een boek uitmaken, dat zal verschijnen in het najaar van 1973, en waarvan ik nu ongeveer de helft klaar heb.

Erik van Ruysbeek

Pseudoniem van Raymond Van Eyck. Geboren te Brussel op 15 oktober 1915.

Publiceerde de essays ‘De sluier van Isis’ (1955), ‘Grondslagen voor een poëzie van morgen’ (1956), ‘Poëzie en Experiment’ (1956), ‘Ondergang en dageraad’ (1966) en de dichtbundels ‘Weerklank’ (1948), ‘Overgang’ (1950), ‘Verzen’ (1955), ‘Van de aarde die ook hemel is’ (1963), ‘De open wereld’ (1969), ‘Tussen bron en monding’ (1970), ‘Een kleine alchemie’ (1973), ‘De bron achter de spiegels’ (1974).

Bekroond met de Dirk Martensprijs 1972.

Dit interview verscheen in maart 1973.

- Erik, je jongste bundel 'Tussen Bron en Monding' werd bekroond met de Dirk Martensprijs 1972. Deze bundel is een typisch voorbeeld van numineuze poëzie. In verband met poëzie en ook met schilderkunst wordt de laatste tijd vaak gepraat over een numineuze richting. Zou je die term even kunnen verklaren?

- Het woord komt van het Latijnse 'numen', dat o.a. betekent: goddelijke kracht, goddelijke wil, goddelijke majesteit, en het werd, naar mijn weten, in Europa opnieuw ingevoerd door Rudolf Otto in zijn bekend boek: 'Das Heilige' (Breslau 1917). Hierdoor duidt hij het paradoxale gevoel aan van de primitief voor het mysterie van het leven, van de wereld, van het zijn, een abyssaal gevoel dat terzelfdertijd fascineert en angst inboezemt. Otto ziet hierin de wortel van alle religieus gevoel dat men later terugvindt in uitdrukkingen als: het *gans andere, mysterium tremendum*, het sacrale *Grauen*, de *orgè théou* of goddelijke gramschap enz.... In dit complexe gevoel zal het element angst in de loop der tijden stilaan afnemen en zal het element mysterie geleidelijk op de voorgrond treden. Het mysterium tremendum is niet langer tremendum doch blijft volledig en waarschijnlijk bewuster mysterium. Vandaag, voor mij alleszins, is het leven nog steeds dat abyssaal mysterie doch heeft de angst ervoor zich gemetamorfoseerd in een gevoel van totale communie ermee, van totale opgang erin, van deel hebben eraan, van er in te baden en er in te ademen in totale harmonie ermee, van er een deel van te zijn. Heilig of sacraal behelst dus al-

leen nog bewondering, verwondering, liefde, geen angst meer. Het enige wat vandaag nog van de oorspronkelijke angst overschiet is het gevoel van onze kleinheid en onbeduidendheid voor dat ondoorgrondelijk mysterie, dat men dan uitdrukt door woorden als: het ineffabele, het onuitsprekelijke. Mijn poëzie poogt iets daarvan uit te drukken of liever te benaderen, een poging die logisch eens moet eindigen in gestamel en tenslotte in stilte. Er zijn ook enkele plastische kunstenaars, die van de groep Lumen-Numen, wie iets analoogs voor ogen schemert, meen ik, want ik kan alleen voor mezelf getuigen, en wellicht zijn er buiten deze groep (want wat betekent een groep?) die parallelle bekommernissen hebben.

- *Ben je niet gedebuteerd als een traditioneel dichter en in een groep?*

- Ja, dat was in het tijdschrift 'Arsenaal', in 1945. Dat was het eerste literaire tijdschrift, geloof ik, dat na de oorlog in Vlaanderen verscheen, nl. te Gent. Rik Lanckrock en Remi Boeckaert waren er de twee drijvende krachten van. Ik heb dan gewoon gedichten ingezonden en heb er in gedebuteerd. Het duurde zowat een jaar vooraleer ikzelf in de redactie kwam, als mijn geheugen niet faalt. Het was inderdaad een traditioneel tijdschrift, dat zowat zes, zeven, misschien acht jaar heeft bestaan. Het verdedigde een traditionele poëzie. Dit was dus vóór de opkomst van de Vijftigers. Mijn eerste publicatie was het essay: 'Karel Jonckheere als dichter'. Dat was een speciaal nummer van 'Arsenaal'. Wij hadden afgesproken dat we elk een serieus artikel over een auteur zouden schrijven. Ik had Jonckheere voor mijn rekening genomen, en dat is dan een heel nummer geworden.

- *Waarom koos je Jonckheere, kende je hem persoonlijk?*

- Neen, ik kende hem toen nog niet persoonlijk. Ik zag daar een boeiend onderwerp in. Hij was toen een reeds bekend dichter, die zijn hoogtepunt zeker nog niet bereikt had. Ik hield van zijn gedichten.

- *Staan je eerste gedichten niet dicht bij de poëzie van Jonckheere?*

- Dat zou je eerst eens aan Jonckheere moeten vragen. Alleen misschien wat de algemeen klassieke vorm betreft. Mijn eerste gedichten zijn naar de vorm inderdaad klassiek. Ik ben eigenlijk laat tot de Nederlandse poëzie gekomen. Ik ben nog in het Frans opgevoed en heb op het college nog Franse gedichten geschreven. Die heb ik echter nooit gepubliceerd. Pas later schreef ik in het Nederlands. Dat was een hele omschakeling. Het heeft een hele tijd geduurd vooraleer ik in die nieuwe taal een beetje vlot kon schrijven. Dat is ook de reden waarom ik, volgens de gewone normen, tamelijk laat ben beginnen publiceren.

- *Sommigen beschouwen je in de eerste plaats als essayist. Is het ene belangrijker dan het andere voor jou?*

- Dat weet ik. Ik vind dat de poëzie veruit het belangrijkste is, indien een van de twee belangrijk kan zijn.

- *Dichten is voor jou een vorm van denken. Is poëzie niet eerder een vorm van intuïtief vinden?*

- Ja, poëzie is intuïtief vinden. Doch het is te zien of je iets zoekt en wat je zoekt.

- *Poëzie is toch een medium om je denken te formuleren?*

- Ze formuleert toch nog sterker de gevoelens! En het aanvoelen vooral, en de gewaarwordingen, en hier denk ik niet alleen aan de vijf bekende zintuigen. Poëzie, zoals alle kunst drukt toch in de eerste plaats een totaal aanvoelen uit, waarin alle faculteiten, ook het denken, meespelen. Nu is het wel zo dat de klassieke Europese poëzie ergens nogal rationeel is en dat het denkelement er impliciet een grotere rol in speelt. In het begin was dat bij mij ook zo. Dat was de klassieke manier. Maar door het ontwikkelen van mijn innerlijke evolutie en mede door de invloed van alle moderne vormen en vooral inspiratiebronnen van poëzie, ben ik tot een stadium gekomen dat ik niet meer tevreden was en ben ik gaan zoeken naar iets anders. Maar ik heb dat niet zozeer in de vorm gezocht, alhoewel mijn vorm veranderd is, en niet meer klassiek kan genoemd worden (doch weer eens: wat is klassiek?). Ik ben dat gaan zoeken in het leven zelf en bijgevolg in de substantie van wat gezegd wordt, d.i. van de levenservaring. Eigenlijk heb ik geen opvatting van de poëzie. Ik bedoel: formeel. Poëzie maakt zichzelf een beetje, vind je niet? En alle middelen zijn goed, als het maar poëzie wordt.

- *Het denken werkt toch remmend en dat verklaart misschien waarom je zo schaars publiceert*.

- Neen, dat ligt eerder aan mijn persoonlijk groeiritme, dat traag is. Ik wens anderzijds ook niet veel te publiceren, dat zou in mijn geval artificieel zijn. Nochtans ben ik de laatste jaren meer gaan schrijven. Het werd gemakkelijker omdat mijn leven innerlijk veranderd is. Ik ben voorbij een moeilijk knooppunt geraakt. Ik heb voor mezelf in mijn leven iets verwezenlijkt en geleidelijk ging het gemakkelijker om te schrijven. Ik moest ook niet meer zoeken wanneer ik schreef. Het kwam vanzelf op me af. Het welt vanzelf in me op. De laatste tijd moet ik geen inspanning-op-het-ogenblik-zelf meer doen. Ik moet alleen maar wachten. Omdat ik vol

van iets ben. Waar ik vol van ben is een hele zijnsbenadering die ik in mijn leven probeer te verwezenlijken. Deze impliceert een andere inhoud of achtergrond dan deze die men meestal vindt, denk ik. Ik schrijf nu vanuit de zijnsbenadering. Maar dat is een lange geschiedenis, die ik hier moeilijk in een paar woorden kan uiteenzetten.

- *Behoorde je tot de oprichters van 'De Meridiaan'?*

- Nee, die is opgericht zonder mij. Ik ben maar in de redactie gekomen vanaf het tweede jaar.

- *Toen was er bij jou al een overgang gebeurd in je poëzie?*

- Die was stilaan aan de gang. In het begin van 'De Meridiaan' was dat nog niet helemaal zichtbaar. Ik was toen nog voor een groter percentage een Arsenalist. Maar in die periode is dan de verandering gekomen. Ik ben ook onder invloed gekomen van al de nieuwe vormen in de poëzie. Daar heb ik een klein beetje van ver aan meegedaan, maar ik heb me daar nooit helemaal in geworpen en ik ben nooit tot de consequenties gegaan, die in die poëtica zaten. Het heeft me wel aangezet om de vorm te veranderen, dat wel. Eigenlijk heeft het experiment me gewoon bevrijd van een heleboel automatismen, en daarna ben ik gewoon gaan schrijven zonder aan theorieën te denken.

- *Maar je hebt toch de experimentele poëzie verdedigd, o.m. tegen Jonckheere in 'Poëzie en Experiment' en in je essay 'Grondslagen voor een poëzie van morgen'? In je denkwereld ga je nochtans terug tot oude oosterse filosofieën en tradities. Is er daar geen tegenstelling?*

- Toen ik die twee essays schreef, was ik mezelf misschien niet goed bewust van wat er met mij gebeurde. Toen meende ik iets te weten en schreef het, waarvan ik later moet zeggen dat het wel wat anders in mekaar stak. Alles was in mij nog in wording, en tijdens dit worden zag ik niet klaar in mijn eigen processus en daardoor had ik nog geen helder inzicht in het probleem. Dit processus moet geplaatst worden in de context van de hele Europese ontwikkeling der laatste decennia. Het nihilisme van de Europese mens heb ik meegemaakt en ook in mezelf gevoeld, ervaren. De onmogelijkheid om aan het leven nog een absolute zin te geven, heb ik ervaren. Dat is begonnen met een geloofscrisis zoals bij velen mijner generatie. Stilaan kwam ik dan tot het besef dat al de vernieuwingspogingen in de kunst (en elders), die in Europa plaats hadden (en dit begint al in de 19de eeuw) dat die pogingen eigenlijk wanhoopspogingen waren, omdat men het essentiële van het leven kwijt was, omdat het leven absurd geworden was, geen zin meer had en omdat de zin van het leven niet meer kon gevonden worden. Het existentialisme van Sartre b.v. is een systeem, dat uit de aard van zijn premissen, zichzelf alleen dieper en dieper in de afgrond der absurditeit kan boren. Zo komt men tot een kunst waarin deze problematiek tot uiting komt en waarin allerlei abracadabrante vormen tot uiting komen, die het zinloze uitdrukken. Wanneer een mens die aan kunst doet de zin van het leven verloren heeft, is het begrijpelijk dat hij zich op de vormen gaat toespitsen, is het begrijpelijk dat hij zelfs in uiterste gevallen, bij hen wier aandriften het sterkst zijn, zover zal gaan dat hij die vorm zelf zowat als de inhoud zal gaan beschouwen, want dat is het enige waar hij nog bij kan, dat zich aan zijn creativiteit niet onttrekt. Als hij de zin restloos verloren heeft, en dat is voor de meesten toch het geval (vandaag is er misschien een kentering aan de gang), dan heeft hij nog de kunst, de scheppingsdaad, het laatste waarin hij zich nog kan bevestigen, waarin het leven nog iets betekent, zij het kortstondig.

Ook al betreft het alleen nog de vorm: die vorm immers wordt de nieuwe inhoud. Dat is de laatste vluchtheuvel van diegene die een geloofbare inhoud heeft moeten opgeven. Vandaar al de vorm-experimenten die met massa's opdoken en nog opduiken.

Ik ben gaan inzien dat op deze weg weinig te oogsten valt en vooral dat deze weg een slop betekent. Het kunstprobleem is vandaag niet in de eerste plaats een kunstprobleem, het is in de eerste plaats een levensprobleem. Het kan dus niet opgelost worden op het gebied zelf van de kunst, het kan alleen opgelost worden op het gebied van het levensinzicht zelf. Het levensinzicht zelf moet eerst veranderen. En dat is enorm veel moeilijker en ingewikkelder dan een vorm veranderen, want dat impliceert dat men eerst weer een zin vindt van het leven.

Eens dat dit voor mij vast stond en eigenlijk reeds vroeger, want men doet reeds intuïtief wat men nog niet duidelijk ziet, ben ik èn rationeel èn intuïtief gaan zoeken naar een aanvaardbare zin. Ik ben op zoek gegaan in de ganse wereld en in mezelf. Stilaan is een zin te voorschijn gekomen. Voor mezelf meen ik een zin gevonden te hebben. Wat die zin is, daarover gaat het in mijn werk. Voor mezelf heb ik geen zin gevonden die echt is of niet echt is. Meer kan ik nu niet zeggen. Ik weet niet hoe het morgen zal zijn. Dan stort ik misschien weer in mekaar. Dat is altijd mogelijk. Maar nu ik die zin gevonden heb, en erachter ligt er een wereld, heb ik weer iets te zeggen, iets wat ik in mijn gedichten sedert drie bundels probeer te zeggen zowel als in mijn laatste essays. Dat ik sommige formele elementen van de experimentelen overnam, blijkt intuïtief juist te zijn geweest, omdat ze de weerspiegeling waren van diepe verschuivingen, die ook in mijn nieuw wereldbeeld aan de orde zijn, en die ook bij de experimentelen gevoeld kunnen worden. Dat ik me verder voornamelijk op de inhoud heb toegespitst, op het ‘nieuwe’ dat ik te zeggen had, was normaal, want dat was, en is nog steeds voor mij, de meest dringende opgave. Of mijn

nieuwe zijnsbenadering nu door anderen kan aanvaard worden, dat is een andere zaak. Ik ben me bewust genoeg van de ingewikkeldheid van het probleem om te weten dat ik, in het gelukkigste geval, slechts een ferment kan zijn, een klein ferment. Maar wat wil je, eens dat men gelooft in datgene wat men vertelt blijft er maar één weg open: in alle bescheidenheid natuurlijk, doch beslist ervoor getuigen.

- *Ondanks je vormvernieuwing ben je dus nooit een experimenteel dichter geweest?*

- Toen ik uit de klassieke vorm los begon te komen heb ik wel geloofd in de deugden van de vorm. Dat was de periode van mijn bundel ‘Verzen’. Die is een beetje surrealistisch beïnvloed. Automatisch schrift-ingrediënten en al die dingen. Ik heb zelfs volledig automatische dingen geschreven, er staan er een paar in ‘De Meridiaan’, maar die heb ik later niet in ‘Verzen’ opgenomen. Er is ook belijdenispoëzie in die bundel. Het is een mengeling. Sommige verzen zijn ook woordexperimenten, die slecht zijn trouwens. Maar sterker dan al die vormpogingen, en voor een klein deel doorheen die pogingen, groeide in mij de intuïtie die me deed zoeken naar de zin. Die heeft zich doorgezet in mij, en die is reeds in mijn tweede bundel aan het kiemen. In de bundel ‘Overgang’ staan op het einde gedichten, waarin de eerste intuïtie van wat naar die zin zal leiden al staat uitgedrukt, zonder dat ik het toen al zo duidelijk kon zien. Om dus samenvattend op je vraag te antwoorden: gedurende de korte tijd dat mijn weg samen liep, en dit slechts in de mate waarin het door formele aspecten veruiterlijkt werd, met die der experimentelen, kan men mij misschien experimenteel noemen.

- *Je poëzie is niet typisch voor deze tijd*.

- Uiterlijk kan dat zo lijken. Bij mij primeert precies wat vandaag op de achtergrond staat: de inhoud, als het dàt is wat je bedoelt? Bovendien is het geen nieuwe inhoud. Hij is oeroud, maar in een nieuwe bewustwording, die vandaag kan beleefd worden. De mens kan niet zo veel nieuwe dingen uitvinden (ik bedoel niet in de techniek maar in het levensinzicht) maar hij kan wel in verschillende tijdperken dezelfde ware dingen nieuw beleven, met een nieuwe inkleding uitspreken, vanuit een nieuwe optiek leren zien. Doch vergis er je niet in: Ik beweer dat ik fundamenteel in deze tijd geëngageerd ben omdat ik, zelfs al vergis ik me misschien, de wortels van de huidige problemen probeer bloot te leggen en me probeer te bezinnen over middelen om dáár, aan de basis, aan de bron, het kwaad te verhelpen, en me niet tevreden stel met verdienstelijke maar zo nutteloze protesten.

- *De kern van de poëzie is eigenlijk je verwondering over de eenheid met het Al, met de natuur*.

- Je mag zeggen de natuur, maar dan moet je ze bedoelen, niet alleen als de fysische, kosmische natuur, waarin ik een onderdeel ben, in eenheid daarmee, doch voor mij is ze daarenboven essentieel en in al haar geledingen van geestelijke aard. Je mag dit dus niet verwarren met een ‘terugkeer tot de natuur’ van een D.H. Lawrence of een Jef Geeraerts, of met de enorme stroom boeken die vandaag onder het motto scheep gaan. Het is voor mij iets helemaal anders. Dit is, om een groot woord te gebruiken, meer een mystiek gevoel, al gaat het niet zover als mystiek. Maar pas op: mystiek is ook een gevaarlijk woord. Mystiek heeft voor mij niets te maken met trance-toestanden of visioenen en dergelijke.

- *Mag men je dan een religieus dichter zonder godsdienst noemen?*

- Dat kun je misschien doen. Maar dan volledig zonder godsdienst, zonder een gevestigde godsdienst. Doch ik zou liever geen namen geven om niet zelf de gevangene te worden van een etiket.

- *In je essay: 'Grondslagen voor een poëzie van morgen' schreef je: 'Het grote feit van onze tijd is dat de wereld, die de wetenschap ons vandaag voorspiegelt, meer en meer gaat gelijken op die van de primitief'.*

- Ja, dat was niet helemaal juist, denk ik, en in zekere zin toch wel. Het was vooral niet duidelijk genoeg. Ik denk dat alle mensen op aarde nagenoeg dezelfde fundamentele intuïties hebben gehad, die zij volgens de mogelijkheden van de tijd en de ruimte waarin zij leefden, ingekleed hebben, vertaald hebben in de woorden en beelden en voorstellingen of gedachten van dat tijdperk en die ruimte. Dat is evenzeer waar voor de primitief. Vandaag kunnen wij dingen ervaren waarvan wij denken dat we ze juister kunnen uitdrukken dan de primitief dat kon, die voor de primitief nog 'bijgelovig' waren ingekleed, alhoewel ze voor hem zowel als voor ons intuïtief juist zijn (al kan ook hier misschien een vooruitgang te noteren vallen, wat echter nog te bezien valt). Slechts de uitleg, die wij vandaag geven is nieuw, kan zelfs wetenschappelijk zijn. De mens schijnt mij te evolueren in een spiraalvorm. Wanneer je, na een nieuwe draai beschreven te hebben, boven de plaats komt waar je vroeger eens stond, zijn het weer de oude soort dingen die in je ervaring dringen, maar in een verder of een ander bewust-zijnsstadium of kennisstadium. Wie weet hoe bijgelovig wijzelf later eens zullen genoemd worden. Het mensdom is blijkbaar steeds verder van de primitief weggeëvolueerd, uiterlijk ten minste of formeel, maar dat wil niet zeggen dat de primitief niet een juiste aanvoeling kon hebben van de dingen. Ik schreef dat toen onder invloed van het boek: 'Moa-Moa. - Het moderne denken en de

primitieve wijsheid' (Meulenhoff) van de Nederlandse wiskundige Dr C.H. Van Os, die zover gaat een vergelijking te maken tussen primitieve wereldvisie en Einsteiniaanse.

- *De westerse beschaving wordt toch voor een groot deel getypeerd door het individualisme. Is poëzie schrijven niet een typische individualistische bezigheid en dus in tegenstelling met de oosterse filosofieën die jou interesseren?*

- Dat is een hyper-westers beeld van de filosofie, wat je daar zegt. Dat gaat naar de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie. Dat is typisch voor de mens, die los is van zijn bronnen. Er is geen enkele tegenstrijdigheid tussen een zeker individualisme, een zekere persoonlijkheid en een zekere universaliteit van het ik. Het 'Jij bent Dat' der Vedanta is voor mij een werkelijkheid. En moet de poëzie niet de werkelijkheid der dingen suggereren? Ik bedoel niet het uiterlijke. 'Die Poesie ist das echt absolut Reelle'. Novalis.

- *Een van de opvallendste kenmerken in je evolutie is het vervangen van de psychologische terminologie van de belijdenispoëzie door een meer pantheïstische woordenschat*.

- Mijn poëzie vertoont wel pantheïstische neigingen, doch of ik een pantheïst ben weet ik niet zo zeker. Pantheïsme of alle ismen zijn etiketjes die de levende werkelijkheid vertekenen. Men moet alle ismen achter zich laten, denk ik, dat zijn trouwens slechts 'opinies', om de Boeddhistische terminologie te gebruiken. Wat dan mijn woordenschat betreft, denk ik dat je de woordenschat uit de elementensymboliek bedoelt. De elementen heb ik eigenlijk ontdekt, d.w.z. dat deze symboliek voor mij een levende werkelijkheid begon te worden, door het lezen van Bachelard. Dat is een revelatie

voor mij geweest. Hij heeft daar enkele stevige boeken over geschreven. Die lectuur van Bachelard is voor mij zulk een fantastische eigen roman geweest dat ik de ganse tijd mezelf zat te ondervragen. Zo ben ik dan gekomen, ook nog via andere wegen, nl. uit de vergelijkende studie der godsdienstenesoteriek, tot de elementen-symboliek die een grote rol speelt, vooral in de bundel 'De Open Wereld', met een bijna te vast schema. Wie die bundel wil begrijpen, moet bijna deze elementen-symboliek kennen. Het schema is te vast en te dogmatisch. Met de esoteriek ben ik trouwens al een kwarteeuw bezig.

- *Je essay 'Ondergang en Dageraad' was daar ook aan gewijd*.

- Gedeeltelijk. Dat wil zeggen: het vertrekpunt was de tekorten van de Europese kunst in het licht van o.a. de esoterische waarden.

- *'Zijn' en 'Worden' zijn twee sleutelwoorden in je poëzie. Is er daar geen invloed van Heidegger?*

- Het zijn inderdaad twee sleutelwoorden omdat het twee sleutel-ervaringen zijn van het leven. Dat dit van Heidegger zou komen geloof ik niet. Indien ze van ergens komen, dan eerder uit het Oosten, de bron die ook een der bronnen van Heidegger zou zijn. Heidegger heeft mij wel sterk aangetrokken doch ik heb hem tenslotte weinig gelezen. Ik zal maar bekennen dat hij te moeilijk is. Zijn taal is te moeilijk. Eigenlijk probeert hij in een discursieve westerse taal uit te drukken wat je juist in die taal niet kunt uitdrukken, vandaar zijn enorme inspanningen die hem alleen maar duister maken. En anderzijds: wat ik voel dat mij in hem wel zou boeien vind ik in het Oosten zoveel beter uitgedrukt. In Europa waren het alleen enkele dichters (en enkele mystiekers) die dingen van die aard poogden te suggereren. Daarom spreekt hij ook vaak

over dichters. Maar Europa was slecht bewerktuigd om over werkelijkheden te spreken die dieper wortelen dan de fenomenen. Een kritiek op Europa is dan ook, kort uitgedrukt, de volgende: wat de toon aangeeft in heel onze geestesgeschiedenis is het redeneren *over* de dingen. Steeds stellen wij het denken over de dingen op de voorgrond. Dat is een intellectuele bezigheid die ons belet dieper dan de oppervlakte te dringen. Wat ik in het Oosten vond, en wat ik reeds uit eigen ontevredenheid met Europa zocht, is dat het nog belangrijker is - en nu wordt het moeilijk om dit uit te drukken - *de dingen te zijn*, in ons te verwerkelijken. Niet te spreken over de dingen, maar het Zijn te zijn. Rationeel kun je dit niet meer in woorden uitdrukken. Europa heeft zeer vernuftig over fenomenen gesproken. Wat ik probeer, dat is mij inleven in de fenomenen, ze a.h.w. te worden, en van binnen uit naar hun bron en wezen te boren en dat uit te leven. Niet intellectueel maar integraal, met *alle* menselijke mogelijkheden die in mij zijn. Dat is allemaal moeilijk te zeggen. Het leven zelf te beleven, in al zijn dimensies, en minder vragen te stellen, die alleen maar intellectuele vragen zijn vanaf de buitenrand, en die, eens dat men binnenzit, vanzelf wegvallen in een hogere ervaring. Of noem het een verdere, of een andere ervaring, mij goed. Voor een rationalist is dit een vicieuze cirkel. Het is alleen maar een paradox. Heel het nihilisme van de Europese kunst en het Europese denken is ‘slechts’ een intellectueel nihilisme, omdat wij door het denken inderdaad niet kunnen antwoorden op al die vragen: waarom, van waar komen wij, enz.... Het antwoord op die vragen gaat ver voorbij ons denkvermogen. Daar zit veel meer in dan wat het louter denken er kan in vinden. Daarom is het nihilisme nuttig geweest, want dit weten we nu. Doch de oplossing kan dan ook niet liggen op het plan van een zijnservaring. Wij zijn een deel van dat onbegrijpelijke zijn en in onszelf kunnen we er iets van leren ervaren. Daarom moet men in wat een onbegrijpelijke afgrond schijnt durven springen. Vanuit

rationeel standpunt zie ik geen enkele waarborg voor het slagen van zulke sprong, ik weet het. Nochtans moet ik de paradoxale sprong wagen. En wie het zijn wordt, wie de evidentie van zijn eigen bron leert experimenteren, zoals hij vandaag reeds de evidentie van zijn lichaam en gevoelens experimenteert, voor hem schuiven alle intellectuele vragen naar de achtergrond, omdat hij nu een evidentie ervaart waarvan slechts de afwezigheid hem toeliet zulke vragen te stellen. Hij is 'God' geworden, en wie dat geworden is stelt geen vragen meer naar wat en waarom. Hij *is* het eenvoudig.

- *Vormt het surrealisme niet een uitzondering op het Europese nihilisme?*

- Het surrealisme is een eerste poging om dat gat van het nihilisme te vullen, een poging die om allerlei redenen mislukt is. Maar toch een poging. Ook de romantiek zie ik gedeeltelijk reeds als een onbewuste poging, die nog grondiger mislukte omdat ze van de toedracht grootstendeels onbewust was. Het was een soort intuïtieve poging, die maar in een paar toppunten het stadium van een zekere bewustheid bereikte. In de Duitse romantiek vooral (Novalis), in de Engelse (Wordsworth), niet in de Franse, behalve Nerval. Maar het surrealisme is een eerste bewuste poging op een breder front. Die, eerder dan mislukt, misschien tijdelijk is blijven steken en verder ondergronds doorwerkt.

- *Het weten komt bij jou overeen met het bewustworden van het eeuwige*.

- Het weten is wat men vroeger noemde een gnosis. Een kennen, zo. Zonder dat men daar iets als een discursief of rationeel bewijs hoeft aan toe te voegen of kan aan toe voegen. Het is iets waar men voor moet open gaan. Een bewustwording.

- *Is dat dan geen geloof?*

- Nee, dat is het juist niet. Het geloof is de oplossing van de wanhopigen, zoals de Boeddhisten zeggen. Ik experimenteer iets en daardoor weet ik iets. Dat is een gnosis, een kennen. Je weet dat je een lichaam bent, omdat je dat tijdens je leven geëxperimenteerd hebt. Geen kracht ter wereld, geen redenering kan je daarvan afbrengen. Ik probeer dingen te experimenteren, die volgens mij een graad verder liggen, of dieper, of hoger, noem het zoals je wilt, dan wat mijn vijf zintuigen mij tot nu toe leerden experimenteren. Vanaf het ogenblik dat ik ze experimenteer, weet ik dat ze even goed bestaan als mijn lichaam en mijn gevoelens. Het is dezelfde soort evidentie. Het enige verschil is dat ik er met woorden niet meer adekwaat kan over spreken. Omdat taal ontstaat op het plan waar ook de vijf zintuigen uit ontstaan.

- *Wij kennen de dualiteit van lichaam en geest, maar wat jij zoekt is iets dat dus nog verder ligt?*

- Ja, er is een dualiteit van lichaam en geest. Dat is het vertrekpunt. Dat is de eerste indruk die men normaal heeft. Voor mij zijn dat twee complementaire aspecten van iets anders dat ik dan de geest noem. De terminologie is hier moeilijk, we moeten overeenkomen over de betekenis van de woorden. Voor mij zijn het stoffelijke en het niet-stoffelijke twee aspecten (binnen de zintuiglijke ervaring) van iets dat dieper ligt en dat ik probeer te ervaren. Als men zover is begint men te vatten dat er waarschijnlijk geen echt verschil tussen beide bestaat. Het zijn maar de zintuigen die menen een verschil te zien. En nog eens, als men dit, zelfs nog maar *probeert* te ervaren, kan men er al met woorden niets meer adekwaats over zeggen.

- *Misschien wel in Oosterse talen?*

- Nee, ook niet. Het Oosten heeft hierin alleen een langere traditie en kan daardoor misschien iets beter suggereren. Misschien. Ook daar is het koor unaniem: het is niet te zeggen. ‘Die het weten, spreken niet, die spreken, weten het niet’, zoals in Lao Tseu al staat. De Europese mens kan niet aannemen dat zoiets waar kan zijn. Voor mij is dat waar. Heel mijn poëzie draait daar rond. Misschien zou ik geen poëzie meer moeten schrijven. Het is mogelijk. Maar poëzie is toch iets dat, denk ik, naar het mysterie gaat en dat in die aura van het mysterie nog een beetje verder kan dringen dan de gewone taal.

- *Dat is dus het enige taalmiddel dat overblijft?*

- Dat is misschien wel het taalmiddel dat het verst dringt tot het eveneens moet zwijgen. Het is maar in een levende ervaring dat je er iets kunt van weten, en als je daarover dan werkelijk iets wilt zeggen, dan worden je woorden snel stamelingen.

- *Is de dood dan misschien het opperste weten voor jou?*

- Dat weet ik niet. Dat zou ik niet zeggen. Het is het einde van deze vorm van ervaren. Het verste waartoe ik als mens in staat ben beleef ik tijdens dit leven. Maar deze kennis doet mij leven en dood beschouwen als twee aspecten van iets dat veel universeler is.

- *Hoe zie je dan het ‘ik’?*

- Het ‘ik’ is iets waar ik moeilijker en moeilijker kan over spreken en dat ik ruimer ervaar. Het ik bestaat op dit plan van de werkelijkheid, hier en nu, maar is slechts een uitdrukking, een medium van

iets dat veel ruimer is. Het is maar een golf die uit de zee stijgt. Doch het zeewater is belangrijk, niet de vorm die het toevallig als golf aanneemt. Op dit ogenblik is het dus die golf, maar als golf kan ze ook de zee in zich aanvoelen. De universaliteit van het ego of het verdwijnen van het ego voel ik sterker en sterker aan. Op het ogenblik dat mijn golf gaat verdwijnen in de zee, verandert er niets belangrijks. Alleen een tijdelijke bewustzijnsvorm verandert. Dat is iets waar ik bijna naar zit te verlangen, omdat dat universele meer is dan mijn tijdelijke beperkte verschijning van nu, en ik weet het omdat ik het nu al ervaar, zelfs al zal ik er mij op deze manier van nu niet meer van bewust zijn. Vind je dat ingewikkeld? Het lijkt mij nochtans zeer eenvoudig. Leven is zich voorbereiden op deze opgang, op deze serene vreugde.

Volgens de Boeddhisten bestaat je ego maar tijdelijk door een toevallige samenkomst van aggregaten tijdens je leven, die zich bij je dood ontbinden, waarbij het ego verdwijnt. Ik voel daar tamelijk veel voor. Dat schijnt mij nogal redelijk. Terwijl ik leef in dit ego is het bewustzijn bijna een beperking. De universaliteit is het verdwijnen van die beperking. Pas op: niet alles verdwijnt voor de Boeddhisten. De geestelijke vonk in ons verdwijnt niet, is onsterfelijk, doch ze heeft geen ego-karakter.

- *Beschouw je de mens dan als grenzeloos?*

- Er is iets grenzeloos in de mens. Er is, misschien wat ik zoëven noemde, de goddelijke vonk of zijns-vonk, of datgene in ons dat maakt dat wij leven. Dat is iets dat niet aan ons alleen behoort, dat verder reikt of van verder komt dan ons klein lichaampje.

- *Je gelooft dus niet in de mens als een chemisch produkt?*

- Neen, ik heb Monod wel gelezen, maar ik ben juist een tegen-

overgestelde mening toegedaan. De mens is een geestelijk wezen, gekleed in een lichaam. Gevoelens kunnen fysiologisch verklaard worden, maar niet de geest. Elektriciteit is misschien de drager van gedachten, maar de gedachten zijn iets anders. Ik weet wel wat de westerse wetenschap vandaag zegt. Voor mij ziet ze het gevolg voor de oorzaak aan, omdat zij niet verder kan dan het materiële plan. Zij beperkt zich tot het materiële plan, en daarin heeft zij gelijk, want anders is zij geen wetenschap meer, ten minste volgens haar huidige bepaling. Binnen deze perken geeft zij een fenomenologie van de verschijnselen. Zij vertelt hoe de dingen functioneren. Dat is zeer boeiend maar dat *verklaart* niets. Zij staat voor dezelfde muur als de ratio, dat haar instrument is.

- *Waarom schrijf je als ongelovige over God?*

- Ik gebruik dat woord dikwijls, hoewel sommigen zeggen dat het door zoveel eeuwen niet-correct gebruik gecompromitteerd is, omdat het een gemakkelijk woord is, één lettergreep, dat je makkelijk kunt hanteren. Ook omdat de mens nog niets anders, of beters heeft gevonden om uit te drukken wat men niet kan zeggen. God is datgene dat voorbij al het denkbare is, als je niet meer weet hoe te bepalen of te denken, voorbij alle mogelijkheden die je uit je geest kan halen. Als je dan nog verder gaat en je kunt niets meer zeggen, dan ben je in de buurt of aan het begin van de ultieme werkelijkheid. Voorbij al onze mogelijkheden, dat is God. Maar dat heeft absoluut niets meer te maken met de God die men ons in onze kinderjaren heeft aangeleerd. Het is gewoon het mysterie.

- *Wat bedoel je met 'De Open Wereld'?*

- De wereld werd daar nog iets te overwegend fysisch gezien. De fysika speelt een grote rol in mijn geschiedenis, weet je. Je moet de

wereld van het oneindig kleine zien waaruit wijzelf en alles wat bestaat, van aarde tot cosmos, zijn samengesteld. Heel ons lichaam heeft eveneens een werkelijkheid op het plan van deze infinitesimale afmetingen. Het is een agglomeraat van oneindig kleine elementen met ertussen een enorme leegte, die open staat op de omgeving. Heel de wereld is zo. De leegte tussen de atomen is de verbinding die door gans het heelal loopt. Ze zou proportioneel zo groot zijn als de interstellaire leegte. Alles is open. Ik ben een openheid in een universele openheid.

- *In je poëzie is er een duidelijke vertikale beweging. Dat merk je ook duidelijk in 'Van de Aarde die ook Hemel is'.*

- Ja, waarschijnlijk wel. Dat is een menselijk element. Wij ervaren het geestelijke als iets hogers. Dat is onze oude gewoonte. Het vertikaal element, het stijgen, voelen wij psychologisch als een meerworden. Eigenlijk is er niets dat echt stijgen is in heel die zaak. Maar psychologisch is die indruk te verklaren. 'Van de Aarde die ook Hemel is' de eerste der drie bundels waarin ik bewust begin met het trachten te verwoorden van de nieuwe visie. Het begin van een bewustwording. In alles wat voorafgaat is dat bewustzijn nog sporadisch, intuïtief, tasten, is het wel iets weten reeds, doch nog niet binnen de kennis van een geheel.

- *In de bundel 'Van de Aarde die ook Hemel is' heb je geschreven: 'Wie in het water daalt wordt water'. Daar is dus reeds duidelijk dat eenheidsbesef met alle dingen geformuleerd.*

- Goed, maar het slot van dat gedicht is nog juister: 'Wie in de liefde duikt wordt liefde'. Want liefde is een geestelijk element. Het water is nog een materieel element, dat word je dus niet letterlijk. Dat is nog een literair beeld, om te suggereren.

- *Ja, maar ik als westers materialist, voel de eerste regel beter aan*.

- Eigenaardig! Zou een echte materialist niet eerder reageren als Droogstoppel? Dat je die regel aanvoelt zou me doen besluiten dat je ergens toch minder materialist bent dan je denkt. Maar kom, mij goed. De laatste regel is echter wèl waar, omdat daar de materie getranscendeerd wordt. En ook de materie kun je zo diep leren bekijken dat ze een geestelijk karakter krijgt, dat ten slotte materie en geest geen echt verschil meer vertonen.

- *Zijn er dichters bij ons met wie je je verwant voelt?*

- Met Pol Le Roy is er een zekere verwantschap. Misschien met Annie Reniers in de thematiek van haar eerste bundels. Bij Pol Le Roy is er ook een gang naar een bevrijding, naar een overwinning van het dualisme. Maar dat zal wel alles zijn. Die verwantschap moet je niet overdrijven. Ik denk ook aan Serge Largot, wat de algemene thematiek betreft, doch het gaat hier om weinig gekende of nog niet gepubliceerde gedichten. Daar is een verwant klimaat. Meer durf ik niet zeggen.

- *De titel van je bekroonde bundel: 'Tussen Bron en Monding' is symbolisch voor het menselijk leven*.

- Ja, tussen geboorte en dood is er een ononderbroken stroom vol verschuivingen en veranderingen. De lijn die erin zit is een gang van de duisternis naar het begrijpen, naar de eerste vormen van het weten. Naar het licht. Bij de monding verdwijnt misschien het bewustzijn, maar dat is alles. Niets kan verdwijnen, niets essentieels, denk ik. Het keert terug in andere komponenten. Er zijn alleen schijnbare verdwijningen.

- *Heb je een nieuwe bundel in voorbereiding?*

- Ja, hij wacht op het drukken. Hij heet: ‘Een Kleine Alchemie’. Het bestaat uit drie delen. Deel I bevat liefdesgedichten. Dat is ‘Een kleine Alchemie van de Liefde’. De liefde als geestelijke factor in het leven. Daarna komt een tussenspel, losse gedichten met de geestelijke werkelijkheid als achtergrond. Deel III is ‘Kleine Alchemie van het Leven’. Het beschrijft de gang van de mens van de toestand van niet-weten naar de ervaring van sommige dingen, die ik meen ervaren te hebben. Met aan het slot een terugkeer naar het aardse, omdat je dit opgaan naar het geestelijke niet moet zien als een verwijdering van het aardse, doch, naar ik meer en meer ervaar, als het doorleven van alle dimensies van het aardse, waarbij geest en stof stilaan beginnen samen te vallen.

Cees Buddingh'

Geboren te Dordrecht op 7 augustus 1918.

Was redacteur van ‘Podium’ en ‘Gard Sivik’. Publiceerde o.m. ‘Het geirriteerde lied’ (1941), ‘De laarzen der Mohikanen’ (1944), ‘Twintig sonnetten’ (1945), ‘Water en vuur’ (1951), ‘Gorgelrijmen’ (1953), ‘Lateraal’ (1957), ‘West Coast’ (1959), ‘Zo is het dan ook nog weer eens een keer’ (1963), ‘Deze kant boven’ (1965), ‘Misbruik wordt gestraft’ (1967), ‘Een pakje per dag’ (1967), ‘Leve het bruine monster’ (1969), ‘De avonturen van Bazip Zeehok’ (1969), ‘Wat je zegt ben je zelf’ (1970), ‘Verveling bestaat niet’ (1972), ‘Tussen neus en lippen’ (1974).

Dit interview verscheen in juli 1973.

- Cees Buddingh', je bent een dichter die een enorme evolutie achter de rug heeft. Je hebt aan heel wat literaire bewegingen deelgenomen. Hoe sta je nu tegenover die vroegere poëzie?

- De poëzie uit mijn allereerste begin, uit mijn eerste bundel, 'Het geïrriteerde lied', en ook nog uit latere bundels die ik geschreven heb, bijvoorbeeld een bundel, die ik in de oorlog zelf clandestien gepubliceerd heb, 'Twintig sonnetten', daar vind ik over het algemeen maar weinig meer aan. Ik vind dat, afgezien van de 'Gorgelrijmen', waar ik nog wel een zwak voor heb, een zwak dat ook nog door heel wat mensen gedeeld wordt. Mijn eigenlijke poëzie begint bij de gedichten, die ik omstreeks 1954 ben gaan schrijven, en die omstreeks 1959 gepubliceerd zijn in de bundel 'West Coast'. Daar ligt het begin van mijn eigenlijke poëzie, met een enkel gedicht uit 'De laarzen der Mohikanen' en nog enkele andere gedichten, die eraan vooraf gaan.

- Men heeft je wel eens verweten dat je al te vaak van literaire huid verwisselt. Is het telkens overstappen naar een nieuwe beweging niet een blijk van gebrek aan persoonlijkheid? Een dichter als Gerrit Achterberg b.v. heeft steeds in dezelfde stijl geschreven.

- Ja, maar Gerrit Achterberg heeft misschien al heel vroeg zijn stijl gevonden. Bij mij heeft het heel lang geduurd. Ik ben begonnen in de tijd van 'Forum'. Aan de ene kant had je toen de poëzie

van Eddy du Perron, die ik bewonderde. Dat was eigenlijk praat-poëzie, parlando-gedichten. Aan de andere kant had ik een grote bewondering voor het expressionisme van Marsman. Ook had ik een grote waardering voor de Franse surrealisten, André Breton, Benjamin Peret, Paul Eluard. Daarnaast keek ik toch ook weer erg op naar iemand als W.H. Auden, die weer een heel ander soort poëzie schreef. Zo heeft het bij mij gewoon een hele tijd geduurd om een goede eigen toon te vinden. Maar je kan in allerlei gedichten, ook uit de vroegste tijd, al aanwijzen dat het erin zat. Er waren andere gedichten, waar het niet in zat, en die heb ik dan ook links laten liggen. Maar je kan toch beslist een heel duidelijke lijn van het begin af aanwijzen. Allerlei zijpaden, die ik af en toe was ingeslagen, moet je dan echter verwaarlozen.

- *Je eigenlijke poëzie begint dus met de bundel 'West Coast', zeg je. Meen je dat men daar reeds je latere persoonlijke toon kan in horen klinken?*

- Ik dacht dat hij in die West Coastgedichten al zat, ja. Dat is een heel nuchtere, droog geschreven poëzie, heel sec, met afwezigheid van beeldspraak, vermenging van ernstige elementen met meer humoristische, een satirische toon af en toe. Ik geloof dat het daar wel begint, en later heeft zich dat uitgebreid en verfijnd.

- *Wanneer ben je eigenlijk begonnen met schrijven?*

- Ik ben al heel vroeg begonnen, op mijn achtste jaar, met indianenverhaaltjes. Toen ik een jaar of twaalf, dertien was, met een soort detective-achtige verhaaltjes. En poëzie ben ik gaan schrijven toen ik een jaar of zestien was. Dat was toen eerst onder de invloed van Marsman met zijn expressionistische poëzie. Je begint dan de poëzie te ontdekken. Je begint links en rechts alle moge-

lijke dingen te lezen en er zijn verschrikkelijk veel dingen die indruk op je maken, en waar je dan wat van overneemt. En zo geleidelijk moet je dan gaan filteren en je eigen toon en persoonlijkheid gaan vinden. Dat is ook zo gewoon als mens. Als je zestien, zeventien bent, dan kan je persoonlijkheid nog niet vaststaan. Die moet volgens mij nog niet vaststaan als je vijftig of zestig bent. Er moet altijd ruimte zijn voor ontwikkeling. Merkwaardig is dat het vaak bij schrijvers wordt gezegd als ze een nieuwe bundel publiceren: 'Och God, het is ook wat. Het is heel anders dan zijn vorige bundel'. Terwijl als een schilder op een tentoonstelling komt met dezelfde soort schilderijen na een paar jaar, dan zeggen ze: 'Nou, die is ook niets veranderd. Het is nog precies eender als drie jaar geleden'. Dat vind ik zo merkwaardig.

- *Ben je gedebuteerd in het tijdschrift 'Criterium'?*

- Het allereerste gedicht dat ik gepubliceerd heb, was in het tijdschrift 'Den gulden Winckel'. Het was een tijdschrift over boeken, dat onder redactie stond van Han G. Hoekstra. Die had er ook een bladzij poëzie in, en daar heeft mijn allereerste gedicht in gestaan. En daarna in 'Criterium', dat toen onder redactie stond van Ed Hoornik, Han G. Hoekstra en Cola Debrot. Zelf ben ik nooit in de redactie geweest. Ik heb er ook nooit zo verschrikkelijk veel feeling mee gehad. Alhoewel, in die tijd was ik nog een ontwikkelingsfase aan het doormaken. En het was toen eigenlijk wel hèt tijdschrift, in die jaren, zo net 1939-40.

- *Je eerste bundel, 'Het geïrriteerde lied', verscheen in 1941. Was dat poëzie, die aansloot bij de Criteriumpoëzie?*

- Ja, die sluit er wel min of meer bij aan. Alhoewel er toch weer een aantal gedichten in zitten, die er totaal van afwijken. Het ein-

digt met een lange cyclus, waarin een sterke surrealistische invloed zat. Dat was dan helemaal vreemd aan de toenmalige Criterium-poëzie.

- *Vooral in je tweede bundel, 'De laarzen der Mohikanen', speelt de invloed der Franse surrealisten duidelijk mee*.

- Toen de Vijftigers in Nederland kwamen heeft Paul Rodenko eens geschreven dat ik in 'De laarzen der Mohikanen' eigenlijk een eenzame voorloper was geweest. Deze bundel is beïnvloed door Philippe Soupeault, en vooral Paul Eluard.

- *Van waar komt dan die invloed van de Engelse literatuur, die reeds zeer vroeg bij jou merkbaar is?*

- Toen ik zestien, zeventien jaar was, ben ik Engels gaan studeren. Ik had al wel een affiniteit met het Engels. Dat kwam ook door de jazzmuziek, waar ik een groot liefhebber van was. Als je Engels gaat studeren, dan ga je vanzelf ook veel Engelse schrijvers lezen. En dan was er ook gewoon de Engelse manier van benaderen: een beetje afstand nemen, waarbij je ernstig kan zijn, en toch tegelijk ook ironisch, en veel understatement. Dat sprak me erg aan.

- *De humor speelt een belangrijke rol in je poëzie. Nu lijkt me Dordrecht, waar je woont, eerder een saaie levenssfeer, zeker niet een stad die tot humor inspireert*.

- Ik geloof dat de humor niet zo zeer je komt aangewaaid door de stad waar je woont. Te Londen heb je humoristen en ook anti-humoristen. Ik geloof niet dat het zo zeer met een stad te maken heeft. Het heeft meer te maken met de persoonlijkheidsstructuur, de kijk op het leven. In de tijd tussen mijn 20ste en 30ste heb ik

een soort relativerende kijk op het leven gekregen. En humor is volgens mij in grote mate het relativeren van de zaken. Ik geloof niet dat het wat met Dordt heeft te maken. Als ik in Breda was geboren, of in Amsterdam of in Appelscha, dan was die humor er ook geweest. Wat niet zeggen wil dat Dordt geen grappig stadje is.

- *Hoe ben je tot het schrijven van je 'Gorgelrijmen' gekomen?*

- Eigenlijk op een enigszins merkwaardige manier. Ik was een groot liefhebber van nonsenspoëzie, van Christian Morgenstern in Duitsland, Edward Lear en Lewis Carroll in Engeland, en ook de Engelse bakerrijmpjes, de nursery rhymes. Ik lag toen, tussen 1942 en 1949, tweemaal in het sanatorium waar allerlei mensen mij schreven om me een beetje op te monteren, en die zetten ook weer andere mensen aan om mij ook eens te schrijven. En toen raakte ik in correspondentie met iemand die erg in Engelse kinderliteratuur was geïnteresseerd en die stuurde mij af en toe stukjes uit boeken, die ze bewonderde. Er was toen een keer een stukje bij uit een verhaal van een Engelse kinderschrijfster, Nesbit. Daar kwam in voor 'the bluebillgurgle'. En die 'bluebillgurgle' was een woord dat mij fascineerde. Dat heb ik toen letterlijk vertaald: blue-blauw, bill-bil, gurgle-gorgel. En toen had ik de blauwbilgorgel. Daar ben ik een beetje mee gaan spelen. En terwijl ik daar mee bezig was, zijn me andere dieren ingevallen, die gringergoriaan, de jenk, de bozbezbozzel, de vogel Kraps, en toen ben ik daar ook gedichten gaan over maken.

- *Ondanks de humor die erin zit, hebben die 'Gorgelrijmen' toch wel een droefgeestige ondertoon*.

- Dat vind ik eigenlijk toch wel de kracht van die 'Gorgelrijmen'. Naar de vorm zijn ze dus gek, met allemaal een beetje zotte woor-

den, woordspelingen, eigengemaakte woorden, soms samentrekkingen van woorden. En aan de andere kant loopt het met al die imaginaire dieren toch wel triest af. Ze komen meestal om het leven, vaak op een min of meer gruwelijke manier. En dat verschil tussen de gekke vormgeving en de trieste inhoud geeft er volgens mij een bepaalde spanning aan.

- *In 1953 heb je een tekst over de experimentele poëzie geschreven. Je hebt ook een essay aan Lucebert gewijd, 'Eenvouds verlichte waters', verschenen in de Gard-Sivik-reeks en later weer opgenomen in de bundel 'Leve het bruine monster'. Maar je hebt zelf nooit typische experimentele poëzie geschreven*.

- Het ligt eraan wat je experimenteel noemt. Als je nou zegt, experimenteel is alleen dat waar ontzettend veel beeldspraak in voorkomt, dan is dat de experimentele poëzie. Maar als je nou in een tijd, waarin ontzettend veel gedichten met enorm veel beeldspraak worden gepubliceerd, begint gedichten te schrijven waar eigenlijk totaal geen beeldspraak in aanwezig is, en waarin je, in plaats van er zo veel mogelijk in te stoppen, probeert er zo veel mogelijk uit weg te laten, dan is dat ook weer een vorm van experiment volgens mij. Mij heeft altijd meer aangetrokken het zo sober mogelijk houden, het proberen zo veel mogelijk weg te laten en te kijken wat er dan nog overblijft, en of dat nog een gedicht is. Dat interesseert mij meer dan wat de typische experimentele poëzie wordt genoemd, waarin je probeert zo veel mogelijk in te stoppen.

- *Je bent blijkbaar ook erg begaan met het probleem om de grenzen te verleggen van wat doorgaans als poëzie wordt aanvaard*.

- Ja, dat vind ik een boeiend aspect. Wanneer mensen dus zeggen, dat is geen poëzie. Waarom zou dat geen poëzie kunnen zijn? Als

iemand tegen mij zegt, dat hoort niet in de poëzie thuis, dan krijg ik meteen de neiging om te proberen aan te tonen dat het er wel degelijk in thuis hoort.

Tot nog niet zo erg lang geleden had je in de poëzie een erge discriminatie van het woord. Bijvoorbeeld, toen L. Th. Lehmann in 1938 een gedicht schreef dat begon met de regels:

> 'Rijdt u maar aangenaam door mijn geschriften
> Mijn fiets is de getuige van mijn driften'.

Het woord 'fiets' veroorzaakte toen enorm veel deining bij dichters en lezers, die zeiden: God, een fiets, iets waarop je gewoon iedere dag naar je werk gaat, dat is toch zeker geen woord om in een gedicht te gebruiken. In gedichten moesten woorden als 'heimwee' en 'roos' staan. Dat waren poëtische woorden. Er was dus echt een scheiding. Er waren woorden, die als poëtisch werden erkend en dus in een gedicht mochten gebruikt worden. En andere woorden waren niet poëtisch en die mochten dan niet in een gedicht. En dat vond ik onzin.

En aan de andere kant werd er ook gediscrimineerd ten aanzien van het onderwerp. Wat ik bijvoorbeeld zo graag had gelezen, dat zijn de cricket- en voetbalgedichten van Herman Gorter, omdat hij niet alleen een groot Nederlands dichter was, maar ook één van de beste Nederlandse cricketers uit zijn tijd. En ook nog aanvoerder van een voetbalelftal in Amersfoort. Maar cricket- en voetbalgedichten van Gorter zijn er niet, en ik denk dat die er niet zijn omdat in zijn tijd iets dat je zo maar voor je plezier deed, niet werd beschouwd als iets om poëzie over te maken. En dat soort poëzie is nu juist in Engeland veel eerder wel geaccepteerd.

- Je hebt nog steeds veel contact met DFC, de Dordtse Football Club, en je schrijft over sport, o.m. in 'Leve het bruine monster'. Wat betekent sport voor jou?

- In de eerste plaats heb ik het zelf in mijn jeugd veel gedaan. Ik geloof dat het ver gezocht is om te beweren, zoals sommigen doen, dat de sport gebruikt wordt om de massa dom en in bedwang te houden. Sport komt immers in alle mogelijke samenlevingen voor, in kapitalistische, totalitaire en wat je zou kunnen noemen goed revolutionaire samenlevingen. Overal is er sport. De Chinezen komen ook met tafeltennissers naar Europa en doen ook mee aan het wereldkampioenschap hardrijden. Ik vind het gewoon een interessant aspect. Het moet alleen niet overdreven worden. Ik heb eens geschreven: Het is een enorm boeiend, maar volkomen onbelangrijk iets.

- *In de bundel 'Zo is het dan ook nog weer eens een keer' ben je weer een stap verder gegaan in het schrijven van een zo nuchter mogelijke poëzie*.

- Dat geloof ik ook wel. Misschien is het een poging om een steeds nuchterder toon te vinden, een soort steeds eenvoudiger formulering, en toch ook een soort dubbele bodem proberen in te lassen. Je bent natuurlijk nooit zo erg bewust werkzaam, ik zeker niet, om het op die of die manier te doen.

- *Je houding tegenover poëzie is alleszins bewust anti-romantisch*.

- Dat geloof ik zeker. Anti-romantisch, ja. Zowel tegenover poëzie in haar totaliteit als in het gebruik van het woord en het onderwerp.

- *In de bundel 'Deze kant boven' schrijf je trouwens 'inspiratie bestaat niet'*.

- Als ik het goed heb, staat er bij: Wat wel bestaat, is een helder

hoofd en een goed uitgerust lichaam. Dat vind ik eigenlijk ook wel. Als je maar zorgt dat je helder bent, dan kun je schrijven. Ik vind dat, wat belangrijk is in het schrijven, is dat je in zulke toestand verkeert dat je een juiste keuze kan maken uit de mogelijkheden die zich aandienen. Als je in een roes verkeert, op welke manier die dan ook ontstaat, bestaat het gevaar dat je niet meer ziet wat goed is en wat niet goed is. Terwijl je bezig bent, moet je tegelijkertijd kritisch en op een afstand daartegenover staan.

- *Indien inspiratie niet bestaat, dan is poëzie volgens jou gewoon werken met taalmateriaal?*

- In zoverre kan je dus zeggen dat inspiratie bestaat, dat je ineens invallen krijgt, waarvan je niet weet waar die vandaan komen. En de manier waarop je die invallen uitwerkt, is ten dele beredeneren, ten dele is dat ook een min of meer mysterieus proces. Het is ook een soort boutade: inspiratie bestaat niet. Maar om daar al die zwaarwichtige termen aan te verbinden van mensen die als het ware boven zichzelf worden uitgetild, en dat soort dingen, een soort mystiek, daar geloof ik helemaal niet in.

De dichter is gewoon iemand die gebruik maakt van de taal die iedereen spreekt. Alleen kiest hij daaruit de frappante dingen en wat hij op dat moment kan gebruiken. Dat er een dichterlijke taal zou zijn, die afwijkt van de gewone dagelijkse taal, dat geloof ik zeker niet. Ik vind precies dat je moet proberen je zo veel mogelijk aan te passen aan de gewone spreektaal. Zoals je praat en zoals je bezig bent in het dagelijks leven, dat moet ook de taal zijn, die je in je gedichten gebruikt. Dat wil niet zeggen dat je die niet op een bepaalde manier kan filteren, dat je er bepaalde onzuiverheden uithaalt, alleen in essentie moet het wel die taal zijn.

- *Alles kan eigenlijk in poëzie*.

- Alle woorden en alle onderwerpen komen in aanmerking. Dat wil ook weer niet zeggen - en dat is op een gegeven ogenblik ook weer een gevaar geweest - dat je gaat zeggen: nu hebben we over een bepaald soort dingen niet mogen schrijven, nu moeten we alleen daarover schrijven. Dat is natuurlijk onzin. Maar je mag over alles schrijven, en je mag ook alles door elkaar halen. En dat vind ik het aardigste. Ik hou b.v. van een gedicht, dat ogenschijnlijk over het ene gaat, maar dat in werkelijkheid over totaal andere dingen gaat. Dat vind ik b.v. van die diergedichten, die ik geschreven heb in 'Wil het bezoek afscheid nemen?'. Het gaat telkens over een bepaald dier, maar in wezen gaat het over de mens. En dan komen er nog alle mogelijke andere aspecten, misschien in één enkele regel, of in een kleinere strofe komt dat ter sprake. Je kan er zo veel mogelijk bij halen, als het ten minste gerechtvaardigd is door de hele uiteindelijke vorm en inhoud.

- *In de bundel 'Deze kant boven' kom je ook tot het gebruik van ready mades. Je vertelt ook een mop die gewoon wordt overgenomen. Zou je kunnen zeggen wat nu het verschil is tussen die mop en je gedicht?*

- Ik weet niet of er een verschil tussen is. Maar ik geloof dat ik, door gewoon die mop uit te kiezen, ontdekt heb dat die mop meer is dan die mop. Dat het ook een soort gelijkenis is. Dat is b.v. het gedicht dat, omdat het in die West Coastperiode was, 'The country's in the very best of hands' heet, en dat luidt aldus, als ik het nu even citeren mag:

een man kwam bij een bakker
- bakker een halfje brood
- wit of krop mijnheer?
- och zei de man - even denkend -
geeft u maar krop het is

toch maar voor een blinde

En dat is wat op tientallen levensgebieden gebeurt. Als je die blinde gewoon als symbool stelt voor iedereen die tot de onderlaag, de underdog-positie behoort. En dat brood kan je dan ook symbolisch stellen. Als het voor dat soort groep is, dan is alles eigenlijk goed genoeg. En dat zat volgens mij in die mop. En een hoop mensen waarschijnlijk, die die mop gehoord of verteld hebben, die hebben dat er niet in gezien.

- *Op zo'n ogenblik ben je dus eigenlijk een geëngageerd dichter*.

- Ja, dat geloof ik ook wel. Dat is in mijn andere gedichten op alle mogelijke plaatsen aanwezig, maar gewoon als één van de elementen. Ik heb graag gedichten waar van alle mogelijke dingen inzitten. En het engagement is één van de kanten. Bijvoorbeeld in die diergedichten ook, daar komt plots een geëngageerde strofe of een geëngageerde regel in voor. En dat gaat dan weer verder, niet geëngageerd. Het komt er gewoon in te pas, zoals je in het dagelijks leven ook niet van 's morgens als je opstaat tot 's avonds als je naar bed gaat geëngageerd bent. Dat ben je af en toe eens op een dag. In een gedicht moet het ook zo af en toe eens zijn. Anders loop je gevaar dat je programmatisch gaat worden. Als ik in het gedicht van ‘De libelle’ b.v. schrijf:

Het volk meende vroeger dat zij met haar naald
de lippen van leugenaars
aan elkander naait: als dat
zo was, zou het stil zijn in
onze parlementsgebouwen.

dan dacht ik dat ik daar gewoon even kernachtig een bepaald aspect aan gegeven heb. Volgens mij kan je dat beter op die manier doen, op een beetje toch ironische manier, met een grapje erin, zodat het de mensen bij blijft, dan dat je een gedicht van vijftig stro-

fen gaat schrijven over de parlementaire democratie en wat er aan ontbreekt.

- *Je hebt ook een toneelspel geschreven in samenwerking met Bert Schierbeek, 'W en W of voor moeders is het altijd het ergste'. Hoe ben je tot die samenwerking gekomen?*

- Dat was in opdracht van de Leidse studenten. Die hadden gevraagd aan Shireen Stroker of die een spel wilde regisseren en iets wilde doen voor hun lustrum. Zij wilde wel iets doen, maar dan moest het geschreven worden door Bert Schierbeek en Cees Buddingh'. Bert en ik kenden elkaar al. Wij waren goed bevriend. Het trok ons erg aan omdat wij op vele punten totaal andere schrijvers zijn. Maar in een geweldige samenwerking hebben we dat geschreven, en we hebben er enorm veel plezier aan beleefd. De tekst is helemaal door elkaar heen geschreven. We begonnen met een soort grondschema te maken van wat er in moest komen. We hadden een pleintje met de progressieve jeugd erop, en daaromheen de huizen waarin de ouderen woonden, en dat speelde door elkaar heen, soms alleen in die huizen, soms alleen op dat plein. Dan hebben we gedacht: welke bepaalde punten zijn er aan de orde? Een bepaald thema in een bepaalde scène aan de orde stellen. Dan zijn we dat als het ware gaan invullen met teksten. De ene zei een halve zin, en dat vulde de andere aan. Dat loopt volkomen door elkaar heen. Behalve dat er af en toe uit oudere boeken van Bert een stukje werd genomen om in te lassen. Maar verder hebben we dat echt samen gemaakt.

- *De werkelijkheid speelt een belangrijke rol in je werk. Maar ze is volgens mij slechts materiaal, een soort ready made-element dat wordt ingelast in een literaire structuur*.

- Het is een erg mooie formulering, maar ook wel één waar je even over nadenken moet. Aan de andere kant is het inderdaad wel zo dat de werkelijkheid, die je in een gedicht brengt, toch wel weer een andere werkelijkheid is dan dese zoals je ze beleeft. Een gedicht is altijd een gedicht, het is niet een stuk levenswerkelijkheid, maar een stuk werkelijkheid op papier. Je moet proberen, dacht ik, om in een gedicht allerlei aspecten van de werkelijkheid die je doormaakt, in een zo geconcentreerd mogelijke vorm neer te laten slaan. Zodat je in een heel kort bestek een bepaalde essentie krijgt van allerlei mogelijke dingen door elkaar heen.

- *Een roman is voor jou dan ook niet een spiegel van de werkelijkheid brengen. Welke is de plaats van het verhaal in de roman volgens jou?*

- Over het algemeen heb ik niets tegen verhalen. Ik heb er pas iets tegen, wanneer het alleen om het verhaal gaat, en er verder niets meer ter sprake komt. Maar, laten we zeggen in een roman van mij als 'De avonturen van Bazip Zeehok', daar loopt ook realiteit, irrealiteit, gewone alledaagse werkelijkheid, absurde voorvallen, die dan misschien min of meer symbolisch kunnen zijn, dat alles loopt door elkaar heen. Ik vind het aardig om daar weer een vermenging van te maken, waarbij ook weer ernstige dingen met humoristische inslag, of humoristische dingen met ernstige inslag.

- *Die roman, 'De avonturen van Bazip Zeehok', lijkt erg op een geschreven tekenverhaal. Het personage heeft meer van de held van een tekenverhaal dan van een romanpersonage. Ook is het een persiflage van de alledaagse ervaringen van een burgermannetje waarbij de kwalificering 'avonturen' duidelijk ironisch bedoeld is*.

- Dat is inderdaad wel zo. In een tekenverhaal is het ook wel zo

dat zulk een figuur zich wel ontwikkelt, maar toch min of meer gelijk blijft. Het boek bestaat uit 69 afzonderlijke verhaaltjes, die vaak los te lezen zijn. Maar ik heb dus gewoon geprobeerd om in elk van die verhaaltjes een bepaald aspect aan hem toe te voegen. Zodat je aan het einde van het boek dan de min of meer complete Bazip Zeehok voor ogen krijgt. En het woord ‘avonturen’ is natuurlijk ironisch, want er gebeurt vaak ontzettend weinig of totaal niets in, maar voor hem is het dan toch vaak een belevenis.

- *Hoe leef je als beroepsschrijver? Is er een behaald schema?*

- Ik heb wel een bepaalde dagindeling. Ik werk van 's morgens half tien tot half één en dan weer van half twee tot half zes, en dan ook zo af en toe 's avonds, wanneer iedereen bij mij thuis naar bed is. Tussen half twaalf en één uur ben ik ook graag nog lekker bezig.

Maar ik ben niet meer helemaal een beroepsschrijver, omdat ik sedert een jaar of drie een halve betrekking heb aan de universiteit van Amsterdam, aan het Instituut voor Vertaalkunde, waar ik vier uur college geef in het vertalen uit het Engels in het Nederlands. En daar ben ik ook thuis nog een dag of anderhalve dag aan bezig. Laten we zeggen dat ik anderhalve dag per week gedurende zes maanden van het jaar met andere dingen bezig ben, met theorie en praktijk van het vertalen.

En wat het beroepsschrijven verder aangaat, dat is dus gedichten schrijven en af en toe een roman of verhalen, daar kun je zeker niet van leven. Dus moet je er dingen bij doen. En dan wil beroepsschrijven dus zeggen, in de eerste plaats literaire journalistiek, aan de andere kant lezingen houden, en dan daarnaast wat ze me vragen. Als je b.v. door een grote verzekeringsmaatschappij gevraagd wordt een stuk te schrijven over ‘Hoe denk ik over verzekeringen?’, dan ga je zitten en dan schrijf je zo een stukje. Dat is

ook een onderdeel van het beroepsschrijver zijn.

- *Maar je hebt ook veel vertaald. Wat zet je daartoe aan? Is het alleen als financieel hulpmiddel bedoeld?*

- Over het algemeen wel. Van een enkel boek zeg je wel, dat zou ik anders ook wel vertaald hebben. Maar wanneer ik b.v. morgen de Engelse voetbalpool zou winnen, en me verder over financiële problemen geen zorgen meer moest maken, dan zou ik maar bijzonder weinig vertalen. Misschien nog wel poëzie, maar erg weinig proza.

- *Maar toch wel een boek als 'Brieven aan kinderen' van Lewis Carroll?*

- Ja, er is wel af en toe wat. Nu is mij b.v. gevraagd om 'A Clock-work Orange' te vertalen. Dat vind ik dus aardig, omdat door diverse mensen gezegd is dat het onvertaalbaar is. En als mensen zeggen dat iets onvertaalbaar is, dan vind ik het toch wel weer een uitdaging om te proberen aan te tonen dat het wel degelijk vertaalbaar is. Maar om zo maar weer eens een boek te vertalen, dat doe je alleen maar om het geld dat je nodig hebt.

- *In je eerste bundel dagboeknotities 'Wat je zegt ben je zelf' heb je geschreven dat je van plan bent in tien jaar 25 boeken te schrijven. Is het dan werkelijk zo dat je bestormd wordt door ideeën?*

- Dat is een idee dat je op sommige ogenblikken krijgt. Dan denk je: ik ben nu al 52, 53. Over tien jaar ben ik 65. Mijn hersenen gaan dan niet meer zo goed werken. Dan kan ik het allemaal niet meer zo goed. Ik heb nu nog goed tien jaar de tijd. Dan moet ik in die tien jaar ook maar proberen om nog eens flink alles op

papier te zetten. Maar drie dagen later denk je, ik kan beter proberen in 25 jaar tijd tien boeken te schrijven. Het is gewoon iets dat je op een bepaald ogenblik invalt. Maar ik heb dus wel het idee dat je wel moet proberen voor je 65ste gezegd te hebben wat je wil zeggen. Daarna kan er misschien wel nog wat bij komen, maar de aftakeling gaat snel dan.

- *In de bundel '128 vel schrijfpapier' komen ook wel Pop-elementen voor. Wie nam het initiatief tot die samenwerking tussen K. Schippers en jou?*

- Dat is op een misschien wat eigenaardige manier gegaan. Schippers en ik waren begonnen aan een correspondentiepartijtje schaak en na een poosje - misschien ook al omdat die partij niet zo geweldig interessant werd - dachten we: het zou aardig zijn om elkaar niet alleen een zet, maar ook een gedicht, of een andere tekst, of zelfs een tekening of cartoon of zoiets toe te sturen. Daar zijn we toen mee begonnen en weldra fascineerde ons dat zo, dat we de hele schaakpartij verder zijn vergeten en ons alleen nog maar met het boek dat aan het ontstaan was, hebben beziggehouden. En die pop-elementen, popgedichten, waarover je spreekt, zoals mijn versjes over het sandwichspreadpotje en het elastiekje, waren weer een logisch uitvloeisel van bepaalde gedichten in 'Deze kant boven'. Je moet met dat soort dingen alleen niet te lang doorgaan. En daar heb ik ook voor opgepast, hoop ik.

- *Er zijn in de literatuurgeschiedenis heel wat bestiariumbundels aan te wijzen. Toch schreef je zelf ook nog 'Wil het bezoek afscheid nemen?'. Is dit misschien ook weer een antwoord op een uitdaging?*

- Ja, inderdaad. Ik las in een bundel van de door mij zeer bewon-

derde W.H. Auden: ‘Bestiaries are out’. En toen dacht ik: Als Auden vindt dat je geen bestiarium meer kan maken, dan wil ik het toch eens een keertje proberen. Ik had mezelf vijftig diergedichten tot taak gesteld; het zijn er uiteindelijk zevenendertig geworden. En daarin heb ik weer met allerlei vormen kunnen experimenteren. Misschien maak ik er zelfs nog wel eens een vervolg op. Je weet: alles is mogelijk.

- *In je poëzie is er een evolutie merkbaar naar een steeds verder doorgedreven concretisering. Dit heeft als logische consequentie het maken van poëzie in voorwerpen. De laatste tijd maak je vooral kastjes en collages, die je eerst in Dordrecht, daarna in Brussel hebt tentoongesteld. Mogen deze voorwerpen als een verlenging van je poëzie beschouwd worden?*

- Ik dacht het wel. Het is zo dat je ideeën krijgt waarvan je denkt: dat moet een gedicht worden. Andere ideeën passen veel beter in een verhaal. En op een gegeven ogenblik begin je ook allerlei ideeën te krijgen die je niet meer in taal kan uitwerken, die je op een bepaalde manier moet laten zien. Zo ben ik tot het maken van die kastjes en collages gekomen. Het eerste idee dat ik zo kreeg, was die ‘Droom van een damschijf’. Dat is een schaakbord waarop de stukken in uitgangsstelling staan. Alleen op het veld C 2 staat geen pion, maar een damsteen. Dammers hebben tegenover schakers vaak het gevoel dat schaken toch iets is van hogere orde. Dan droomt zo'n damschijf er van ook nog eens een keer met een schaakpartij mee te mogen doen. Dat is iets dat, als we het beschrijven, er niet uitkomt. Dat moet je visualiseren in materialen. En dat kun je dan schilderen. Of je kunt het, zoals ik dat dan gedaan heb, met behulp van een zakschaakboekje doen. Dat gaat dan aanzienlijk sneller. Zo heb ik toen meteen allerlei andere ideeën gekregen, en ik krijg ze nog regelmatig, die je gewoon niet in taal kan gieten,

maar waar je gebruik moet maken van een ander medium. En dat is dus in dit geval alle mogelijke bestaande dingetjes als kinderspeelgoed van mijn zoons, oude fietsbellen, kwasten, deurknoppen, alles wat zich aandient en niet te groot van formaat is.

- *Heb je altijd belangstelling gehad voor de plastische kunsten?*

- Nou, min of meer. Ik ben wel altijd geïnteresseerd geweest. Mijn belangstelling voor het surrealisme gold niet alleen de poëzie, maar ook de surrealistische en dadaistische schilderkunst, t.t.z. mensen als Man Ray, Magritte, Picabia, Max Ernst. Dat vind ik wel fascinerend.

- *Dus toch wel de meer literair gerichte surrealistische schilders?*

- Ja, hoewel ik toch wel belang stel in wat je de zuivere schilders kunt noemen, dat vind ik ook interessant. Maar inderdaad, dit soort figuren trekken mij het meeste aan.

- *Wanneer ben je begonnen met kastjes maken en heb je vroeger ook nog gewerkt op plastisch gebied?*

- Ik heb vroeger wel een heel enkele keer gewerkt op plastisch gebied. Af en toe had ik wel eens een collage gemaakt. Maar in 1956 of 57 bestond de Dordtse jazz-societeit tien jaar en die organiseerde toen een tentoonstelling van de jazz in de beeldende kunst. En toen heb ik daarvoor een paar monotypes gemaakt. Zo een glasplaat insmeren en daar dan een papier op afrollen, zodat je een soort eenmalig iets krijgt. Dat was dan op jazz geïnspireerd. Maar verder heb ik er erg weinig mee gedaan. Ik had wel bepaalde ideeën, maar dat was dan zo moeizaam. Dan moest je b.v. voor dat idee van dat schaakbord, zo een heel schaakbord gaan schilderen.

En dan al die schaakstukken daarop gaan schilderen. Ik dacht dat daar ontzettend veel tijd ging in zitten. Toen kwam ik met Bernlef en Schippers op de Man Ray tentoonstelling te Rotterdam. Daar hebben we het er zo over en toen zei Bernlef: 'Ja, maar je moet ook gebruik maken van bestaand materiaal'. Toen dacht ik: 'God, ja, dat is het.' Dan ben ik dus, in plaats van te gaan schilderen, die idee gaan uitwerken met een zakschaakboekje. Ik heb ook een zakdamboekje gekocht, waardoor ik ook damstukken had, en toen kon ik één van die damstukjes op de plaats van een schaakstukje kleven. Ja, en toen had ik het. En zo ben ik begonnen, dat was in september 1971.

- *In die kastjes zitten erg veel surrealistische elementen. Maar in je laatste poëzie komen geen surrealistische elementen voor. Eigenlijk sluiten die kastjes aan bij je heel vroege poëzie, die uit de bundel 'De laarzen der Mohikanen'.*

- Dat is ook zo. Dat sluit daar bij aan. Maar daar komt ook bij dat ik altijd een zwak heb gehad voor surrealisme en dadaïsme. Alleen kon ik die surrealistische elementen waar ik erg op gesteld ben, in mijn poëzie niet kwijt. En misschien is dat ook één van de redenen waarom ik die kastjes ben gaan maken. Er zijn nu eenmaal bepaalde dingen die ik zeggen wil op een bepaalde manier, maar als ik poëzie ga schrijven, dan komen die dingen er niet in. Die komen nu wel in dit kastje.

- *Het schrijven is hierdoor wat op de achtergrond geraakt voorlopig. Heb je nog geen nieuwe schrijfplannen?*

- O ja. Ik wil een detectiveroman in verzen gaan schrijven, die 'Moord op Moorcock Manorrsquo; moet gaan heten: de hele 'plot' ervoor heb ik al. Verder een groot aantal opstellen over minder bekende

schrijvers en boeken, voor een flink deel Engelse maar ook Nederlandse, Duitse, Franse, een paar Russische. En ten slotte ben ik juist gisteren aan een nieuwe roman begonnen ‘Jan, Piet of Klaas’ daar kan ik nog weinig over zeggen, want er staan nog maar acht regels van op papier. Maar goed, je moet met acht regels beginnen. Of met tien. Of met twee. In ieder geval heel behoedzaam.

- *Een laatste, misschien wat gekke vraag. Hoe kom je aan die apostrof achteraan je naam?*

- De naam Buddingh' zou vroeger geweest zijn: Boetrechtheer, Boetrecht zou verbasterd zijn tot Buddingh, de eer zou verloren zijn gegaan, en de apostrof er voor in de plaats gekomen. Het is dus in ieder geval een zogenaamde afkortingsapostrof.

Ward Ruyslinck

Pseudoniem van Raymond De Belser. Geboren te Berchem-Antwerpen op 17 juni 1929.

Publiceerde o.m. ‘De ontaarde slapers’ (1957), ‘Wierook en tranen’ (1958), ‘De Madonna met de Buil’ (1959), ‘Het Dal van Hinnom’ (1961), ‘Het Reservaat’ (1964), ‘Golden Ophelia’ (1966), ‘Het Ledikant van Lady Cant’ (1968), ‘De Karakoliërs’ (1969), ‘De Apokatastasis of het apocriefe Boek van Galax Niksen’ (1970), ‘Neozoisch’ (1971), ‘De heksenkring’ (1972), ‘De verliefde akela’ (1973), ‘Het ganzenbord’ (1974).

Bekroond met de Arkprijs van het Vrije Woord in 1960, de August Beernaertprijs van de Koninklijke Vlaamse Academie in 1966 en de Prijs van de Vlaamse Provinciën in 1967.

Dit interview verscheen in december 1973 naar aanleiding van de aangekondigde verfilming van ‘Golden Ophelia’.

- *Ward, onlangs werd de verfilming van je roman 'Golden Ophelia' aangekondigd. Het wordt de eerste langspeelfilm, gebaseerd op één van je werken. Maar helemaal nieuw is dit medium voor jou toch niet?*

- De regisseur Marcel Martin loopt al zeven jaar rond met het plan om 'Golden Ophelia' te verfilmen. Hij heeft in 1964 een korte film gemaakt naar een verhaal van mij, 'Dicht bij het water', uit de bundel 'De madonna met de buil'. Die was technisch vrij goed, maar vertoonde ook fouten. Martin was toen 21 jaar, geloof ik, nog tamelijk groen. De film is op het Filmfestival in Antwerpen aangeboden, is daar door de voorselectie gekomen, maar werd er niet bekroond. Toen in 1966 de roman 'Golden Ophelia' uitkwam, wou hij die meteen verfilmen. Die man heeft jaren met het idee rondgelopen. Hij heeft getracht daar geld voor los te krijgen, en altijd zei hij: 'Ik ga die film maken, want die obsedeert mij'.

- *Je hebt anders ook wel slechte ervaringen gehad met Robbe De Hert*.

- Mag je wel zeggen. Dat is in die TV-reeks van 'De geboorte' geweest. Ik geloof dat alle auteurs, die toen de opdracht hebben gekregen om een scenario te schrijven voor die reeks, om de één of andere reden achteraf niet tevreden waren. Van Johan Daisne en Rose Gronon weet ik het zeker. Waaraan ligt dat? Dat weet ik ook

niet. Maar ik kan alleen voor mezelf spreken. Nu had Robbe De Hert met zijn bekende bravoure - ik geloof wel dat hij een belangrijk kineast is, maar ook iemand met een nogal exuberant temperament - mijn gegeven helemaal getransponeerd. Wij hebben daar een dag lang zitten over discussiëren, maar hij hield hardnekkig aan zijn visie vast. Goed, het was in zijn handen. Hij mocht daar, geloof ik, dan verder mee doen wat hij wou. Ik was het daar niet mee eens, maar ik stond daar vrij machteloos tegenover.

Het was eigenlijk een kritiek op het regime in Griekenland, die ik gemaakt had en hij heeft daar gewoon een gangsterfilm van gemaakt met behoud van de figuren en de plot. Dat heeft hij dan getransponeerd in een andere regio, in een ander tijdsklimaat, met als resultaat een bijna Hollywoodiaanse gangsterfilm. Daardoor heeft hij eigenlijk de maatschappijkritiek en de kritiek op het Griekse regime, die er oorspronkelijk in zaten, zo goed als helemaal ontkracht. Het was een stukje commerciële Fugitive-cinema geworden.

- *In hoever ben je nu zelf betrokken bij de verfilming van 'Golden Ophelia'?*

- Ik heb gedeeltelijk de dialogen geschreven, in samenwerking met Lieven Paemen. In gemeenschappelijk overleg hebben wij ze daarna nog eens opnieuw bewerkt, omdat ik niet helemaal tevreden was over bepaalde weglatingen en toevoegingen en over zinnen die stroef of on-nederlands waren. In dat opzicht ben ik wel soepel geweest. De kineast moet de gelegenheid krijgen om zijn visie over te brengen in filmtaal, met hoofdzakelijk visuele expressiemiddelen. Film is nu eenmaal een heel ander medium dan literatuur. Als zodanig ben ik er dus bij betrokken geweest, en verder heb ik als adviseur heel wat werkzittingen bijgewoond, met discussies over interpretaties, rolverdeling e.d. De regisseur ziet het zo en de pro-

duktieleider ziet het weer anders. Die discussies waren soms zo boeiend, dat ze ook mij nieuwe gezichtspunten openbaarden met betrekking tot mijn eigen werk. Voor het overige was mijn aandeel eerder van zijdelingse aard, zou ik zeggen.

- *Je zei daarnet dat je in je TV-film kritiek hebt willen uitbrengen op het regime in Griekenland. In je jongste roman, 'De heksenkring', komt kritiek voor op de sociale wantoestanden in Argentinië. Maar telkens breng je een vermenging van authentieke situaties en fictie, Je bent niet zoals Harry Mulisch definitief overgeschakeld naar een non-fiction literatuur. Het is trouwens een moreel probleem voor de schrijver of het nog verantwoord is verbeeldingswerken te schrijven in een tijd met zo vele dringende problemen, die aanklacht en informatie vereisen. Brengt het vermengen van verbeelding en feiten in je geëngageerde romans geen verzwakking van je overtuigingskracht mee?*

- Nee. Mijn probleem is het volgende: ik ben zeer sterk geboeid door de realiteit, maar ik geloof niet dat ik het vermogen heb dat elke goede reporter wel heeft, nl. om een aantal feiten onder te brengen in een betrouwbare, controleerbare optiek zonder van de werkelijkheid af te wijken. Ik heb een romanschrijversverbeelding en voor een romanschrijver is de werkelijkheidsillusie vaak belangrijker dan de naakte werkelijkheid zelf. Ik kan mij niet altijd houden aan feiten omdat ik ruimte voor de creatieve verbeelding nodig heb. En dat is o.a. ook het probleem waar ik nu weer mee worstel in het geval Tsjombe. Ik was bijzonder gefascineerd door de case Tsjombe, en ik dacht: daar zit een roman in, vooral in zijn laatste twee levensjaren, vanaf zijn ontvoering en zijn gevangenschap in Algiers tot zijn dood in zeer mysterieuze omstandigheden. Ik heb het dossier grondig bestudeerd en vond er inderdaad de stof in voor een politieke thriller, berustend op authentieke feiten. Maar

naarmate ik mij daar verder in ging verdiepen begon mij dat minder te interesseren, omdat ik mij daarin niet kon ontplooien. Ik kreeg niet de gelegenheid om te fabuleren, m.a.w. om situaties en figuren uit te denken. Vandaar dat ik het projekt nu toch voor een tijdje bevroren heb. Ik krijg geen contact meer met die stof. Ik heb dus het materiaal klaarliggen, maar het heeft mij ondertussen een beetje losgelaten. Niet ik heb de stof losgelaten, maar de stof heeft mij losgelaten, omdat ik het gewoon voorlopig niet zie zitten.

Dat is ook de reden waarom ik in 'De heksenkring' b.v. fictie en werkelijkheid door mekaar heb gemengd, met dien verstande dat al wat naar de realiteit verwijst authentiek en controleerbaar is. Ik neem aan dat de lezer die beide sferen niet altijd uit elkaar kan houden, maar dat vind ik ook niet belangrijk, als hij tenminste van te voren wordt gewaarschuwd zoals ik in mijn inleiding heb gedaan, dat het boek geen werkelijke reportage over Argentinië is, maar een roman.

- *Maar dat is het precies toch wat de aanklacht verzwakt*.

- Mogelijk, maar ik moet met mijn emoties, met de beperkingen en mogelijkheden van mijn aanleg rekening houden.

- *Je zou dus nooit kunnen werken als Enno Develing b.v., die voor zijn 'projecten' gewoon met bandrecorder en foto-apparaat de werkelijkheid gaat opnemen?*

- Dat zou ik zeker niet kunnen, nee, omdat ik een creatief individu ben. Mijn verbeelding en scheppende intuïtie zijn altijd werkzaam.

Ik denk situaties uit, of ik vul bestaande situaties verder in. Mijn geest is altijd in beweging. Inspiratie is overigens beweging, innerlijke kinetische energie. De werkwijze van Develing zou mij sterk

afremmen, hoe groot ook mijn drang is om misstanden en onrecht aan de kaak te stellen. Want die drang heb ik, noem het verontwaardiging, en om die verontwaardiging te ventileren ben ik gekomen tot een soort van mixture van fictie en sociaal engagement, waarin ik altijd een marge heb voor mijn verbeelding. Als ik een werkstuk zou maken in de trant van Develing, wat in de grond gewoon reportagewerk is, zou mij dat niet de minste voldoening geven en mij ook niet van mijn spanningen bevrijden.

Dat sluit niet uit dat ik in staat ben om een goede reportage te maken, denk ik. En ik hèb ook reportages gemaakt, gelegenheids-reportages o.a. voor ‘Snoeck's Almanak’ en enkele kranten, over reizen in Argentinië, Londen, Canada, Rusland. Het is een genre dat mijn kritisch vermogen scherpt en soms ook mijn sociale impulsen activeert, maar het blijft voor mij altijd een verslag van indrukken waaraan de creativiteit geen deel heeft.

- *Maar die reis naar Argentinië is voor jou toch wel van groot belang geweest?*

- Ja, die is voor mij van zeer groot belang geweest. Omdat ik daar opeens werd geconfronteerd met toestanden waarvan ik wel wist dat ze bestonden, maar die toch helemaal niet tot me doordrongen omdat ik ze uit de tweede of de derde hand had, via allerlei informatie, lectuur, film, journalistieke verslagen, enz. Je kunt je daarbij geen persoonlijke voorstelling vormen. Het blijft altijd wat in de mist hangen. Je wist van het bestaan van favellas en villas miserias af, maar hoe zien die er werkelijk uit? Foto's in de krant zijn slechts voetnoten bij een veelomvattender, complexer werkelijkheid. Het zijn onder- of overbelichte fragmenten van de ellende, het onrecht, de terreur.

Maar als je dan zelf geconfronteerd wordt met die ellende, dan werkt dat diep op je in. De subjectieve ervaringswereld is onver-

vangbaar. Ten slotte heb ik in Argentinië een concrete basis gevonden voor mijn sociaal engagement. Toen ik daar rondliep, dacht ik niet aan het schrijven van een sociaal geëngageerde roman. Ik dacht niet, toen ik de krottenwijken van Buenos Airos bezocht: nu zit ik op de goede golflengte. Maar toen ik terugkwam, begon dat pas intens door te werken bij me en zijn mijn indrukken en ervaringen geleidelijk samengeklonterd tot een reële basis voor een aanklacht tegen geweld, onrecht en verdrukking. Vóór 'De heksenkring' was mijn engagement altijd gericht op toestanden die niet direkt verwezen naar concrete voorbeelden. Ik bedoel: ik heb altijd het onrecht in het algemeen aangeklaagd, dé maatschappij als instelling, als biologisch en geestelijk bezoedeld leefkader.

- *In Argentinië was je vergezeld van Jan Pollaerts, die daar een film heeft gedraaid. Die werd bij jou thuis zogezegd inbeslaggenomen door valse B.O.B.-ers. Nu heb je ook moeilijkheden gekregen terwijl je werkte aan dat boek over Tsjombe. Heb je daar een verklaring voor en is het mogelijk dat er enig verband tussen deze twee voorvallen zou zijn?*

- Ik meen niet dat er enig verband bestaat tussen dat film-incident en wat er onlangs gebeurd is. Soms heb ik het gevoel of mijn leven een nachtmerrie is. Ik weet wel dat de meeste mensen daar nogal skeptisch tegenover staan. Sommigen, collega's uiteraard, beweren zelfs dat ik me op die manier in het nieuws probeer te werken. Ik kan dat heel gemakkelijk ontzenuwen door te doen opmerken dat ik ongeveer een jaar lang gezwegen heb over de telefonische en andere intimidaties waarmee men getracht heeft me Tsjombeschuw te maken. Als ik een newsmaker was, zou ik daar geen kniehoog gras hebben over laten groeien.

Omtrent dat film-incident tast ik nog steeds in het duister. Ben ik het slachtoffer geworden van een misplaatste grap, of een stunt?

Ik weet het niet. Het is nooit helemaal opgehelderd. Het dossier is, voor zover mij bekend, bij de gerechtelijke politie geseponeerd. Bevroren. Ik heb er nooit meer iets van gehoord. Voor mij bestaat er duidelijk geen verband tussen de ontvreemding van Pollaerts' film en wat er daarna gebeurd is n.a.v. mijn interesse voor Tsjombe. Nu is het niet ongewoon dat pogingen om politieke schandalen als Tsjombe, Loemoemba, Ben Barka (of het recentere Watergate) uit de doofpot te halen achter de schermen door duistere machten worden tegengewerkt. Voor wat Tsjombe betreft zijn mij trouwens enkele precedenten bekend. Toch heeft het me enigszins verrast dat men nogal veel belang heeft gehecht aan de nieuwsgierigheid van een Vlaams romanschrijver. Vlaams of niet, romanschrijvers worden doorgaans niet zo serieus genomen door het politieke kanalje, veel minder serieus in elk geval dan de hardnekkiger, dieper gravende en niet zo vlug ontmoedigde journalisten.

- *Op welke manier heeft men je eigenlijk trachten te intimideren?*

- Eerst heeft men een poging gedaan om me in het holst van de nacht uit mijn huis te lokken met claxongetoeter. Een half jaar later ontving ik een bedekte telefonische bedreiging om te verhinderen dat ik naar Zaïre zou gaan. Die reis naar Zaïre was trouwens een opdracht van Buitenlandse Zaken. Waarschijnlijk heeft men die ten onrechte in verband gebracht met mijn onderzoek naar de achtergronden van het mysterie Tsjombe. Ik sluit natuurlijk de mogelijkheid niet uit dat ik het slachtoffer ben geworden van cynische grappenmakers, dat men me heeft willen ridiculiseren of op stang jagen. Ik houd er rekening mee dat ik, zoals iedereen die enige faam geniet, meer vijanden heb dan vrienden. Overigens, vrienden zijn heel dikwijls gemaskerde vijanden. Ik zeg altijd: je hebt twee soorten vrienden, degenen die je opbellen als er een slechte kritiek verschenen is, en degenen die zulke kritieken schrijven.

- *En de precedenten waarnaar je zoëven verwees?*

- Een team reporters van de Sunday Telegraph, het Engelse blad, heeft kort na de ontvoering van Tsjombe een poging gedaan om de aanstichters en de samenhang van heel die kwestie te achterhalen. Ze hadden wel zes of zeven reporters op die zaak gezet. Die zijn naar Madrid gevlogen, naar Brussel, naar Parijs, naar alle mogelijke plaatsen waar Tsjombe verbleven had. En die lui werden op alle mogelijke manieren verhinderd hun werk te doen. Hun koffers verdwenen onderweg. De inhoud ervan was doorgesnuffeld. Er zijn toen anonieme telefoontjes bij de redactie van Sunday Telegraph binnengekomen. Dat wijst er wel degelijk op hoe gevaarlijk deze zaak is. Je blijft er eigenlijk beter af. Ik ben niet moedig, ik ben geen held. Daarom schrijf ik trouwens boeken. Ik weet dus niet wat ik verder met het materiaal zal doen. Ik laat het enige tijd bezinken, primo omdat ik er wat schuw van geworden ben, secundo omdat het me weinig ruimte voor de verbeelding laat. Ik geef toe dat het een zeer boeiende affaire is; er zitten echter nog veel duistere punten in, sleutels die ontbreken. Het is een ware legpuzzel waarin bepaalde, vrij belangrijke fragmenten zoek zijn. Ik heb enkele fragmenten kunnen vinden die blijkbaar nog niet aan het licht waren gekomen, door geduldig puzzelen en uitrafelen. Maar zolang enkele andere belangrijke fragmenten ontbreken is een sluitende reconstructie van deze eertijds geruchtmakende affaire onmogelijk.

- *Dat neemt niet weg dat intussen toch weer een geheel ander werk verschenen is, de verhalenbundel 'De verliefde akela'*.

- Inderdaad. De vrij lange titelnovelle, die ik samen met enkele kortere verhalen gebundeld heb, heeft misschien een nogal frivole, speelse titel, maar het verhaal zelf is niet zo frivool. Het is eigen-

lijk het relaas van een schizofrene vervreemding. Of je zou het ook kunnen noemen: een driehoeksverhouding met twee levenden en een dode. Het is een wat vreemd verhaal waarin de werkelijkheid en de hallucinatie, of veeleer de realiteitservaring en het angstvisioen voortdurend elkaar afwisselen en op een bepaald moment op een onontwarbare manier in elkaar overgaan, zoals dat bij schizofrene persoonlijkheden gebeurt. Een psychiater heeft mij eens gezegd dat ik schizofrene trekjes heb. Ik zeg niet dat ik schizofreen bèn, maar ik schijn wel een nogal opvallende aanleg, een onloochenbare predispositie daarvoor te manifesteren. Als je nu heel boosaardig bent, kun je het film-incident en mijn ervaringen in de Tsjombe-case als hallucinaties afdoen. Maar dan zouden mijn vrouw en mijn zoon, mijn kroongetuigen, toevallig ook schizofrene trekjes hebben.

- *Ik denk nu wel, zonder boosaardigheid, aan een interview dat enkele tijd geleden in een weekblad verscheen en waarin je verklaart dat je paranormaal begaafd bent*.

- Precies. Ik kan dat niet bewijzen, maar ik gaf toch een aantal voorbeelden waaruit je minstens zou kunnen afleiden dat ik zeer ontvankelijk ben voor vibraties of dat ik, wat Moreno, de grondlegger van de moderne groepspsychotherapie, noemt, een ‘telicsensitive person’ ben. Ik vraag me ondertussen af of er geen verband bestaat tussen dat schizofrene trekje en die zogenaamde paranormale begaafdheid. Wel schijnt wetenschappelijk ongeveer vast te staan, dat paragnosten personen zijn die een bijzondere gevoeligheid hebben overgehouden aan een jeugdtrauma. Voor wat mij betreft: die verschijnselen manifesteren zich al vrij lang in mijn leven, maar je weet hoe dat gaat: als iets twee- of driemaal gebeurt, dan noem je dat een toeval. Maar als bepaalde feiten zich herhalen in andere omstandigheden, ga je toch naar wetmatigheden zoeken. Dan denk

je: dat kan géén toeval meer zijn. Het gekke is natuurlijk dat bedoeld interview werd afgenomen een week voordat de vreemde stenenregen van Wilsele in het nieuws kwam. Die kopij is een beetje blijven slepen, maar nu zijn er weer een heleboel mensen die veronderstellen dat ik een natte vinger in de lucht heb gestoken om te zien van waar de wind kwam. Dat is natuurlijk onzin. Wat ik heb prijsgegeven is een relaas van feiten die ik over een periode van tien jaar heb waargenomen en die mij, zij het zijdelings, toch altijd geboeid hebben. Psychologie is altijd één van mijn stokpaardjes geweest. De menswetenschappen in het algemeen overigens. Een ander voorbeeld. Een jaar geleden ongeveer ging ik naar Eindhoven, op uitnodiging van de Bijenkorf, om er mijn boeken te signeren. Er stond daar een jonge verkoopster, cheffin van de boekhandel of zoiets, en ik bekeek haar, en uit mijn onderbewustzijn welde de naam Ruth op. Ik was er zeker van dat ze zo heette. Maar je schenkt daar verder geen aandacht aan. Na afloop wil zij in een boek van mij een opdracht hebben. Ik vraag haar naam en zij zegt: Ruth Engels. Dat is natuurlijk ook niet zo overtuigend als geïsoleerd voorbeeld, want je zou kunnen zeggen dat twee op tien Hollandse meisjes Ruth heten. Akkoord, maar het kwam gewoon spontaan bij me op. Het meisje beantwoordde trouwens even spontaan mijn signalen met een vreemde, versteende ontroering die bijna aan hypnose deed denken. Het was een mooi voorbeeld van het biologisch signaalsysteem dat Max Scheler de transpathie noemt.

- *Na een aantal satirische romans ben je met 'De heksenkring' teruggekeerd naar de sociaal geëngageerde roman, die nauwer aansluit bij de werkelijkheid, zoals vroeger in 'Het Reservaat'. Betekent dit nu een afwijzen van de satire?*

- Nee, maar ik begrijp dit toch niet goed. Het is een opmerking die door velen gemaakt wordt. Heel die satirische periode sluit

eigenlijk veel dichter bij het engagement aan dan de boeken die ervóór geschreven waren of dan b.v. ‘De heksenkring’.

- *Maar het is toch wel zo dat die andere romans nauwer aansluiten bij concrete toestanden, terwijl die satirische romans abstracter, ideologisch zijn*.

- Ja, maar dat is inherent aan de satire. In een satire moet je aan de hand van sleutels gaan ontcijferen. De satire werkt opzettelijk met bolle spiegels die de werkelijkheid vervormen om ze lachwekkend te maken. Neem nu b.v. een satire als ‘De Karakoliërs’...

- *Daar is het inderdaad evident, maar dat is veel minder in ‘De Apokatastasis’*.

- Dat klopt, want dat is dan ook een boek dat volkomen verkeerd geïnterpreteerd werd, ook door jou meen ik. Omdat jij daar, en vele anderen, een satire hebben willen in zien. Bij ‘De Apokatastasis’ ligt nu juist de breuk met de satirische periode. Vanaf dat boek heb ik me teruggetrokken op vroegere stellingen. Je kunt het waarschijnlijk op twee manieren lezen, en daar ben ik me achteraf van bewust geworden. Praktisch iedereen dacht: Ruyslinck zit in het satirische spoor, we moeten dit nieuwe boek van hem dan ook als zodanig lezen. Die mogelijkheid zat er wellicht in, maar de opzet was niet satirisch. Men heeft dat ongetwijfeld gedacht omdat er in dat boek enkele vrijmoedige sekspassages voorkomen in een min of meer pasticherende stijl. Maar in zijn geheel getuigt het werk m.i. van een dramatische conceptie.

- *Hoe zou je dat boek dan zelf bepalen?*

- Wel, ik ben altijd nogal sterk bezeten geweest van het idee om

een synthese van onze samenleving te schrijven, van de tijd waarin wij leven. En ik geloof niet dat ik hierin de enige ben. Hugo Raes is daar blijkbaar ook door geobsedeerd. Ik geloof dat wij door hetzelfde denkbeeld op hetzelfde verlangen gedreven worden, nl. een vertikale doorsnede te maken van deze maatschappij, met alle spanningen en conflicten waaraan zij onderhevig is, met alle contradicties en verschrikkingen, de wreedheid, het geweld, de ontmenselijking van deze tijd, noem maar op. Laat ik het een soort fresco noemen van de tweede helft van de twintigste eeuw. 'De Apokatastasis' was een poging daartoe, alhoewel ik de handeling in een nabije toekomst heb gesitueerd, juist ook weer om meer ruimte voor mijn verbeelding te creëren. Wanneer je het heden een beetje doortrekt - zoals ik ook in 'Het Reservaat' heb gedaan - dan krijg je een boeiend stukje futuristische cultuurgeschiedenis en cultuurfilosofie, waarin de samenhang van het menselijk denken en voelen, maar vooral het gebrek aan samenhang en logika, perspectivisch zichtbaar wordt. Dàt interesseert mij vooral. Het heden, maar ook de toekomst. Ik ben iemand die weinig geeft om gisteren. Gisteren is een vergeelde krant, een gesaneerd kerkhof. Ik zou nooit een historische roman kunnen schrijven. Het verleden interesseert mij alleen in zoverre dat het een zekere wetmatigheid openbaart die fundamenteel van belang is voor ons denken. Je kunt b.v. geen cultuur-filosofie of menswetenschappen gaan bestuderen, of om het even welke exacte wetenschap, zonder enige basiskennis van het verleden. De voltooid verleden tijd bestaat dus niet, tenzij grammaticaal. De onvoltooid verleden tijd interesseert mij echter slechts in zoverre dat ik er gevolgtrekkingen kan uit maken voor het heden en voor de toekomst.

En je moet 'De Apokatastasis' wel degelijk in deze context zien, als een soort van nabije toekomstvisie, een doortrekken van de tegenwoordige realiteit naar de realiteit van morgen, met denkbeeldige figuren uiteraard, maar niet met geheel denkbeeldige toe-

standen, indien mijn prognose juist is.

- *Sommigen hebben je ook weer bestempeld als een misantroop. Maar dat lijkt me nu precies in lijnrechte tegenstelling met het sociaal engagement dat overal in je boeken aanwezig is. Een misantroop zou toch nooit dergelijke boeken schrijven?*

- Oppervlakkig gezien zit daar een contradictie in, maar ik ben nu eenmaal zoals bijna alle tweevoetige vertebraten een gecompliceerd en gecomplexeerd wezen. Naarmate ik ouder word stel ik vast dat het dualisme in toenemende mate mijn persoonlijkheidsstructuur gaat beheersen: ik ben een libertijnse moralist, een redelijke gevoelsmens, een verdraagzaam revolutionair, een agressief pacifist, een bedachtzame quichote, een realistisch romanticus, een matrimoniaal polygaam, en voeg daar dus ook maar aan toe een sociaal gericht misantroop, onder alle voorbehoud. Het is, geloof ik, Lieve Scheer die mij op grond van een analyse van mijn werk tot misantroop heeft uitgeroepen, maar als het waar is dat misantropie synoniem is van mensenhaat dan verwart zij mijn wantrouwen tegenover het agressieve, achterbakse, leugenachtige, dubbelzinnige, vulgaire, mandarijnse, geheimzinnige wezen dat mens heet, met haat. Ik haat de mens niet, ik wantrouw hem, op grond van mijn ervaringen. En vanuit dat wantrouwen ben ik voortdurend, in een poging tot ontraadseling, met de mens bezig, 'l'homme, cet inconnu'. Dat verklaart mijn sociale gerichtheid, mijn levende belangstelling voor de gedragspsychologie.

- *Was de satire voor jou een literair genre, dat je moest in staat stellen je engagement nog beter te formuleren?*

- Niet uitdrukkelijk, nee. Op een bepaald moment werd ik gewaar dat ik afstand moest nemen van de obsessie waartoe waarne-

ming en reflectie i.v.m. bepaalde verschijnselen in onze samenleving uitgroeide. Ik was bang dat ik daar aan ten onder zou gaan, of dat ik me veel te eenzijdig zou gaan opstellen. Ik noem nu maar Vietnam, de gewetensvervlakking, het cultuurbolsjewisme of wat dan ook, dingen die je zozeer in beslag nemen en waarvoor je geen voldoende verklaring vindt dat je je tot machteloosheid gedoemd voelt. Ik voelde ook dat ik de grens van mijn uitdrukkingsvermogen omtrent deze problematiek bereikt had, en ik geloof dat de satire mij de mogelijkheid verschafte om via deze omweg deze problemen opnieuw en anders te benaderen, b.v. door een ironische afstand te scheppen tussen die spookbeelden en mezelf. Ik geloof wel dat ik daar, voor mezelf dan, tot op zekere hoogte in geslaagd ben. In zoverre dat ik, zoals b.v. in 'De Heksenkring', nu ook in geëngageerd werk mezelf enige afstand kan opleggen ten aanzien van mijn onderwerp. Het is net als in de liefde: een ingehouden liefdesspel gaat veel dieper dan brute hartstocht.

- *Maar je jongste werk, de novelle 'De verliefde akela', sluit weer eerder aan bij je eerste werken*.

- Precies, het sluit eerder aan bij novellen als 'De ontaarde slapers' en 'De stille zomer'. Niet zozeer bij 'De Madonna met de Buil', dat eigenlijk een bijna anekdotisch verhaal is. 'De verliefde akela' gaat daarentegen uit van een geschonden innerlijke realiteit, van een subjectieve tragiek. En zoals in 'De ontaarde slapers' en 'De stille zomer', en in enkele andere werken, speelt de relatie tussen het innerlijke en uiterlijke landschap hier weer een belangrijke rol. De mist, die de gedachten- en gevoelswereld van de hoofdfiguur omhult, blijft het hele boek door in het uiterlijke landschap zichtbaar als een herfstige mist achter de ramen.

- *Waarom eindigt het interviewboek met Lieve Scheer bij 'Het*

Reservaat'? Het is opvallend dat de breuk ligt op het ogenblik dat je met satirische romans bent begonnen. Wou zij van die romans niet weten of komt er misschien een tweede bundel met interviews?

- Er zijn verschillende redenen voor, en zij heeft één daarvan zelf in haar inleiding genoemd. Vooreerst omdat het al een uitgebreide reeks gesprekken was geworden, en de omvang van die interviews toch a priori gelimiteerd was. De tweede, misschien even belangrijke reden is, dat wij op een bepaald moment vastgelopen waren in een soort van psychotherapeutische dialectiek. Ik geloofde niet meer in de objectiviteit van haar uitgangspunten, en zij geloofde niet meer in mijn antwoorden. Zij verdacht mij van verbergingstactieken, en tot op zekere hoogte had zij gelijk. Ik was niet altijd honderd procent eerlijk. Maar ik kon nu eenmaal geen vooropgezette meningen bijtreden als ik daar zelf niet in geloofde of die zelf niet geanalyseerd had. Lieve Scheer hanteerde apriorismen, theoretische (en vaak intelligente) inzichten die zij met betrekking tot mijn werk en na een grondige studie daarvan ontwikkeld had, maar die niet altijd samenvielen met mijn eigen inzichten. Ik begon te steigeren en toen stelde zij voor om het interview na 'Het Reservaat' af te sluiten. Ik was het daarmee eens, ook omdat dit boek een logisch sluitstuk was. Op 'Het Reservaat' volgde immers een nieuwe periode in mijn evolutie, waar we niet nader op konden ingaan zonder die periode in haar geheel te behandelen.

In één opzicht althans waren wij het grosso modo met elkaar eens, nl. over de indeling van mijn werk in de volgende evolutiefazen: de verbeeldingsliteratuur, of literatuur ontstaan uit innerlijke ervaring; vervolgens een sociaal geëngageerde periode met het crisis-boek 'Het dal van Hinnom' als een soort piek in die periode, en lopend tot en met 'Het Reservaat', dat ook nog getuigt van een geengageerde houding; ten slotte de satirische periode, die een viertal werken omvat en die op het moment dat wij onze gesprekken had-

den nog niet als helemaal afgesloten kon beschouwd worden.

- *Sluit de roman 'De heksenkring' eigenlijk niet aan bij de werken uit de tweede periode?*

- Die vraag is natuurlijk voer voor literatuurhistorici. Ik denk zelf ook wel na over eigen werk, zoals wij allemaal, maar zo heel belangrijk vind ik een rubricering toch ook weer niet. Ik laat dat meestal over aan de critici en de literatuurhistorici, ook omdat je je eigen horizontale ontwikkeling niet zo gemakkelijk kunt volgen. Het is pas na verloop van tijd, dat je zelf een betrouwbaar inzicht in je evolutie krijgt. Dan kun je zeggen: kijk, ik maak zulke boogjes, of zulke sprongen, of dat is een thema dat telkens weer terugkeert.

Zoals ik het nu zie, ben ik niet geneigd te veronderstellen dat 'De heksenkring' een definitieve of radicale terugkeer aankondigt naar het sociale engagement, hoewel een andere dan een geëngageerde levenshouding ondenkbaar is voor iemand wiens afweerprikkels voortdurend gemobiliseerd worden door een corrupt, horizontalistisch bestel. Hoe dan ook, als het engagement zou doorwerken in mijn toekomstig proza, dan zal het waarschijnlijk op een indirekte manier zijn, als gevolg van een geestelijk revaluatieproces. In 'Het dal van Hinnom' b.v. kon ik nog niet afstand nemen van mijn onderwerp, dat is duidelijk, en dat is mij ook door sommigen verweten. Maar het is dan ook een zeer emotioneel bewogen boek, een crisisboek, zoals ik al zei.

Ik ben ondertussen ook 44 jaar geworden, wat niet betekent dat mijn emoties uitgewoed zijn, op verre na niet, maar op die leeftijd begin je toch al automatisch meer afstand te nemen, niet alleen van wat je schrijft, maar ook van wat je ziet en hoort en ervaart. Je raakt doordrongen van de betrekkelijkheid van alle dingen. Je wordt wat men noemt milder. Ik weet niet of het eigenlijk mild-

heid is. Je begint een scherpere kijk te krijgen op het mechanisme, dat de menselijke vooroordelen en illusies produceert. Je merkt dat alles en iedereen volgens bepaalde wetten aan dat mechanisme gehoorzaamt. Vroeger zou ik ook veel vlugger slaags zijn geraakt met bepaalde mensen, wier ideeën me ergerden. Dat zo iets me niet zo makkelijk meer overkomt, betekent niet dat ik aan geestelijke verkalking lijd of mijn alarmsysteem in een gesloten stroombaan heb geleid. Het betekent dat ik vertrouwd raak met bedoeld mechanisme en dus ook een beetje met het leven, dat ondoorgrondelijke mysterie dat uit constructieve en destructieve driften bestaat, uit gestolen of herkauwde denkbeelden, een vleugje poëzie, een erectie nu en dan, en een doorlopende angst voor de dood.

- *In verband met de interviews waar we het daar straks over hadden, heb ik nog een vraag. Jij die reeds zo vaak geïnterviewd werd, zodat er zelfs al een boek mee werd samengesteld, zie je in het interview een interessant medium of een apart literair genre waarin je dingen kunt uitdrukken die je niet in je boeken kwijt kunt?*

- Dat vind ik een zeer interessante vraag, die mij overigens nog nooit gesteld werd. Soms betrap ik me erop dat ik een interview met mezelf zou willen schrijven. Ik geloof overigens dat Ivo Michiels dat eens gedaan heeft in de vorm van een lezing. Een lezing onder het motto: ‘Interview met mezelf’ of zoiets. Hij stelde zichzelf vragen, die hij ook zelf beantwoordde. En daarom vind ik een interview nu zo boeiend: omdat het je dwingt tot introspectie en je de gelegenheid geeft om jezelf te omschrijven, te verduidelijken, te ontwarren, zichtbaar te maken op een direkte manier, die niet aan een literaire vorm gebonden is. Ik vind het wel een noodzaak dat je eerlijk bent. Geen façade, niet denken aan je image, of dingen verzwijgen die je image kunnen schaden. Recht voor de raap. Geen danspasjes en geen geschminkte smoelen. Onder die voor-

waarden is het interview beslist een interessant medium.

Neem nou b.v. die reeks met Lieve Scheer: die heeft mij ondanks alles geholpen om in bepaalde opzichten - niet helemáál, want dat kàn niet - klaar in mezelf te zien. Gewoon door de 'choc des opinions', doordat zij me soms hard bij de lurven greep en heilzame twijfel bij me zaaide. Ik verzette me daartegen. Maar soms leverde dat toch een fragmentje op dat tot mijn verbazing in de puzzel paste.

Tot een apart literair genre zou het interview naar mijn mening wel kunnen uitgroeien, als interviewer en geïnterviewde zich op hetzelfde niveau bewegen, als ze beiden creatieve individuen zijn en als ze elkaar ook op het menselijke vlak zeer goed kennen. Dit is helaas zelden het geval. In acht op tien gevallen wordt je b.v. geïnterviewd door iemand die je nooit eerder ontmoet hebt. Dit leidt onvermijdelijk tot communicatiestoornissen of tot een wederzijdse gereserveerdheid, die in beleefde oppervlakkigheden blijft vastzitten.

- Geweld beheerst onze maatschappij. Jij hebt je steeds tegen het geweld opgesteld. Kun je nu nog geloven in een geweldloze revolutie voor het bereiken van een betere wereld?

- Met die vraag, die jij me zo maar langs de neus weg stelt, houden pacifisten en polemologen over heel de wereld zich al jarenlang bezig. Onlangs nog is in een bundel essays, 'Kritische polemologie', een opstel van de Zweedse polemoloog Lars Dencik verschenen onder de titel: 'Pacification or revolution?'. Ook hij kan geen ondubbelzinnig antwoord op die vraag geven, om de eenvoudige reden dat de vraag naar de morele verantwoording van geweld ontzettend complex van inhoud is en afhankelijk van persoonlijke criteria. Het is moeilijk om hierop een ander dan een ongenuanceerd antwoord te geven. De historische omstandigheden schij-

nen inderdaad soms het gebruik van geweld te rechtvaardigen, op andere ogenblikken weer niet. Het is zo, dat principiële geweldloosheid in vele gevallen betekent dat men zich onderwerpt aan de dwang, de terreur en het geweld van de gevestigde orde, wat in grote mate overeenkomt met het standpunt van Marcuse volgens wie 'niets ontstellender is dan de prediking Hebt-uw-vijanden-lief in een maatschappij waarin de haat geïnstitutionaliseerd is'. Aan de andere kant is het beschamend dat twintig eeuwen beschavingsgeschiedenis het zogezegde morele recht om gebruik te maken van geweld niet hebben kunnen uitschakelen. Een overtuigd pacifist als ik zit met die paradox heel erg in de knoop, en ik niet alleen.

- *Twee belangrijke elementen in je romans zijn de vertelling en het betoog. Het zijn twee aspecten van je schrijverschap die elkaar aanvullen, maar die ook wijzen op een andere dualiteit in je persoonlijkheid. Vertellen is immers een emotionele manier om je engagement te manifesteren, waartegenover het rationele element, het betoog staat*.

- Ik geloof dat de schrijver in essentie een fabulator is, al wordt die stelling bestreden door een aantal van mijn generatiegenoten. Maar je mag dat ook niet te strikt zien als verteller = fabulator. Ik heb er in sterke mate behoefte aan een eigen wereld te creëren of de bestaande wereld te recreëren, en dat is ten slotte méér dan vertellen. Vertellen is de bestaande wereld uitbeelden en toelichten. Trouwens, wat doen wij allemaal in onze dagdromen? Wij fabuleren. Ik denk dat wij allemaal in mindere of meerdere mate fabulators zijn. Bij mij is het een essentiële behoefte. Daartegenover staat inderdaad het rationele element, mijn intellect, mijn kritische zin, die in de fabel de problemen en conflicten projecteert waarmee ik als denkend wezen opgescheept zit en die wel eens een betogend toontje aanslaat. Het zou best een andere dualiteit in mijn persoon-

lijkheid kunnen zijn, een dualiteit waarvan de polen elkaar niet opheffen en vernietigen. Het zijn integendeel twee stromingen in mijn bewustzijn, of in mijn onderbewustzijn, die elkaar aanvullen.

- *Vooral in je eerste werken ben je ook een moralist, kamen er zelfs zedelijke voorschriften voor, wat in die beginperiode soms geleid heeft tot melodramatische ontknopingen*.

- Dat is inderdaad juist. Ik was toen een heftige Draufgänger, die in de zaligheid van de eerste scheppende roes liefst alle registers tegelijk opentrok, en daar waren natuurlijk ook de kerkorgelregisters bij, die zo'n prachtig galmend geluid gaven. In die beginperiode hing ik nl. onbewust nog met tamelijk veel ideële vezels en morele bindingen vast aan mijn katholiek verleden, mijn katholieke opvoeding, aan de zedelessen van de Mechelse catechismus, het gele boekje van de Paus dat op hetzelfde brainwashing-dogmatisme steunt als het rode boekje van Mao. Maar ik geloof dat ik me op dat gebied wel zo goed als helemaal heb kunnen losmaken van mijn verleden. Nu is het anderzijds zo dat men een moralist genoemd wordt door diegenen, die je zedelijke opvattingen niet delen. Je wordt daarentegen een sociaal geëngageerd schrijver genoemd door diegenen die je morele principes wèl aanvaarden. Dit illustreert trouwens wat ik sinds enkele jaren beweer: dat heel onze gedachtenwereld, en dus ook de taal die er het instrument van is, uiteen begint te vallen in gevaarlijke antilogieën.

- *Je hebt vroeger een opstel geschreven over 'Drek- en driftliteratuur'. Aan de ene kant pleit je voor een betere wereld, voor meer vrijheid van het individu. Aan de andere kant ga je tekeer tegen seksliteratuur. Nu neemt de seksualiteit in onze maatschappij een enorm grote plaats in, wat tot uiting komt in de film, de publiciteit, enz. Zij mag dan toch ook wel een grote plaats innemen in de*

literatuur, die een afspiegeling brengt van die maatschappij?

- Dat ben ik grof gezien met je eens. Ik heb nooit beweerd, ook niet in 'Drek- en driftliteratuur', dat we de seks erbuiten zouden moeten houden. Men heeft doorgaans dat opstel verkeerd geïnterpreteerd. Er kwam op dat moment een seksvogue opzetten, die zulke ontstellende afmetingen dreigde aan te nemen, dat je geen boek kon openslaan of het was naaien en neuken geblazen. Nu impliceert mijn levensbeschouwing wel de zinnelijke genoegens, ik ben echt niet zo'n fijne beschuit, maar de eenzijdige visie op de mens die zich in de literatuur van die periode manifesteerde, was karikatureel, en biologisch een lachertje. Mijn reactie was dan ook hoofdzakelijk gericht tegen wat ik noemde 'de hypertrofie van de libido', niet tegen de libido zelf. De opmerking dat de seksualiteit in onze maatschappij een enorm grote plaats inneemt is voor het overige geen argument, want in de late middeleeuwen en de Renaissance namen de devotie en de devotieboekjes een enorm grote plaats in. Toch werden er onsterfelijke, profane werken geschreven door mensen als Boccaccio en Cervantes.

- *In verband met je roman 'De heksenkring' beschuldigt de katholieke recensent Paul Hardy je trouwens van vulgariteit, vooral op het seksuele vlak*.

- Het is een verwijt dat je vaker te horen krijgt van conservatief katholieke zijde, als je er in je boeken durft aan te herinneren dat de mens ook een animaal drift wezen is. Je zou die dimensie, die fundamentele eigenschap van de homo ludens, moeten wegmoffelen. Een en ander verwijst natuurlijk naar het conflict dat veel katholieken verscheurt, als ze tenminste durven doordenken: het conflict tussen de loyaliteit aan overgeleverde moraliteitsbeginselen, die op een gesublimeerd drogbeeld van de mens steunen, en de

verstandelijke onderwerping aan de tastbaarder bevindingen van een wetenschappelijke evolutie. Dat conflict is me maar al te goed bekend. Ik heb dat ziektebeeld ook doorpokt en doormazeld. Ik heb gekozen voor het vrije, autonome denken, tegen de charmante illusie en het bedwelmende zelfbedrog in. Wat de kritiek van Hardy betreft, die slaat ten slotte maar op bepaalde passages in 'De heksenkring', waarbij hij overigens noteert dat de vulgariteit functioneel verantwoord is. Zijn bezwaren heb ik dan ook niet als bijzonder ernstig aangevoeld, zeker niet als een 'beschuldiging'. Paul Hardy is trouwens, ondanks zijn dogmatische uitgangspunten en binnen zijn ideologische beperkingen, een eerlijk en objectief man. Toch vind ik het altijd komisch dat mij van katholieke zijde een al te grote vrijmoedigheid in eroticis verweten wordt, terwijl mij in sommige progressieve, vrijzinnige kringen verweten wordt dat ik me in dat opzicht niet ver genoeg engageer. Vooruit dan maar: in medio veritas. In het midden staan is in dit land een zware beproeving. Ik heb dat ook op andere punten ervaren. Staatsprijzen en andere lekkere kluiven gaan je neus voorbij, omdat in dit land ministers van cultuur nooit in het midden staan. De cultuur is hier altijd een aangelegenheid van de rode of de gele sector. Een rose minister zou anders ook geen gek gezicht zijn, of voor mijn part een blauwe. Een ordelintje, ja, dat wordt je höflichst aangeboden. Maar daar heb ik feestelijk voor bedankt. Dat kan ik zelf ook uit het biesje van mijn pyjama knippen.

- *Je bent een hele tijd bezig geweest met andere zaken dan romans. In die periode schreef je het toneelspel 'De krekelput' en de bundel parapoëtische montages 'Neozoïsch'. Was dat omdat je toen vastzat als romanschrijver?*

- Ik ben mijn hele leven lang geniepig bezig geweest met andere dingen dan romans. Ik heb poëzie, toneel, essay's en hoorspelen ge-

schreven, ik heb aanvullingen en verbeteringen op Van Dale's woordenboek gemaakt, ik heb (in mijn groenere jaren) gecomponeerd, godja, ik ben altijd bezig geweest, mijn geest is altijd in beweging, dat zei ik je al. Maar als je eenmaal naam hebt gemaakt in een bepaald genre, dan is het ontzettend moeilijk om je op andere snaren te doen gelden. Je krijgt het etiket romanschrijver, toneelschrijver of poëet opgeplakt, en plons, daar ga je. Wie niet tussen de bakens blijft wordt tot de orde geroepen. Er schijnt zoiets als een genrecompartimentatie te bestaan, die moeilijk te doorbreken is. Claus, Snoek en Boon zijn op een bepaald moment aan het schilderen gegaan. Wie hoort daar nog wat van? Jef Geeraerts heeft ook voortreffelijk dramatisch werk geproduceerd, dat blijkbaar van de affiche verdwenen is. Met ‘De krekelput’ is het mij net zo vergaan. Na lange aarzelingen heb ik dit werk voor het voetlicht gebracht. Het heeft maandenlang in Arca-theater gelopen voor goed bezette zalen en heeft op enkele dissonanten na een goede pers gekregen, maar daarna is het stuk de mist in gegaan. Ik veronderstel dat je er zelf mee moet gaan rondleuren bij de theaterdirecteuren. Wat een rotzooi eigenlijk. Maar goed, ik lig er niet van wakker.

- *Sluit dat stuk ook aan bij je sociaal geëngageerde werken?*

- Indirekt, ja. Het is een stuk met een intimistisch karakter, waarbinnen ik ruimte heb gecreëerd voor een bedekte kritiek op het bourgeoismilieu. In feite is het werk allegorisch opgezet rond een put. Kort samengevat: een beetje gekke, nonconformistische jongen loopt een oude, vervallen schuur in, zakt door een oude, overtimmerde brandput en valt vijf meter lager, op de bodem van die put. Een bourgeois echtpaar, dat het schuurtje heeft aangekocht als toekomstig buitenverblijf, komt nog even kijken met het oog op de geplande restauratiewerken. Tussen dat echtpaar en de jongen in de put ontstaat een gesprek. De put is vrij diep en de jongen

kan er niet worden uitgehaald zonder mechanische hulp van buitenaf. Geleidelijk groeit het gesprek uit tot een confrontatie van twee verschillende denkwerelden. Terwijl de man hulp gaat zoeken, zet het burgervrouwtje de dialoog met de jongen voort en tussen hen beiden groeit een vreemde, tedere verhouding, die alleen in de dialogen tot uiting komt. Op de een of andere manier wordt het conformistische vrouwtje met haar gesloten, hygiënische denkwereld beïnvloed door de nonconformistische denkbeelden van de jongen. Het was alles bij mekaar toch geen onaardig idee, dacht ik.

- *Je hebt verscheidene malen ook open brieven gepubliceerd over sociale wantoestanden zoals over een slechte weg aan de grens van de gemeenten Viersel en Pulle of over de verwaarlozing van honden. Je doet dit steeds onder je schrijversnaam, wat er op wijst dat je gebruik wil maken van je bekendheid als schrijver om een zekere invloed uit te oefenen. Is het niet wat naïef te geloven dat in dit land de schrijver over een prestige zou beschikken, dat hem enige invloed verleent? Al begrijp ik natuurlijk wel dat je je engagement dat in je boeken voorkomt ook daadwerkelijk wilt manifesteren*.

- Het verbaast me altijd weer dat schrijvers en kunstenaars in het algemeen niet vaker gebruik maken van de communicatiemedia om hun stem te verheffen tegen publieke schandalen. Ze hebben ongelijk, en jij hebt ook ongelijk als je denkt dat daar geen invloed van uitgaat. Mijn aanklacht tegen de dog-dropping b.v. heeft veel meer reacties uitgelokt dan ik verwacht had. Ik heb een tiental individuele reacties gehad, het televisieprogramma Echo en het weekblad Zie-Magazine hebben het probleem extra belicht in een apart interview, en ten slotte werd ik ook door een kynologenclub voor een lezing uitgenodigd. Natuurlijk breng je met een aanklacht over zo'n onderwerp lang niet zoveel gemoederen in beweging als met

een open brief over een wielerschandaal b.v., en er vloeit ook niet zoveel inkt over als over het gehalte van sommige televisieprogramma's, de zogenaamde populaire reeksen. Maar wat dacht je? De glorie van Merckx en de produkten van de amusementsfabriek aan het Flageyplein schijnen veel belangrijker te zijn dan de barbaarse praktijken van vakantiegangers, die hun hond in de bossen droppen, aan een boom vastbinden of in een dichtgespijkerd krat achterlaten. Ik ben me daarvan bewust en ik houd daar rekening mee. Maar dat betekent niet dat je bij de pakken moet gaan neerzitten. Het lijkt me overigens ook wat te simplistisch als je alleen maar in je boeken de bazuinen van Jericho zou laten schallen en er dan verder, als je merkt dat het bolwerk van de vijand toch niet in puin stort, maar de brui zou aan geven. Ik probeer steeds, zonder al te veel illusies, ook een stukje engagement te verwezenlijken buiten mijn literair werk. Je kunt je verontwaardiging na 200 bladzijden proza niet gewoon afhaken als een treinstel.

Aan de andere kant is het ook waar, dat de invloed en het prestige van de schrijver in Vlaanderen niet te vergelijken is met de weerklank die buitenlandse auteurs bij hun publiek vinden. Wanneer figuren als Böll of Grass zich laten horen, dan draait het op een hele rel uit. Wat doe je daaraan? Wij consumeren gretig Irish coffee, Indische rijsttafels en Napolitaans ijs, maar geen ideeën. Wij zijn een volk van gezonde, levenslustige cultuurkabouters met blozende smoeltjes.

- *Je bent wel in een bijzonder vruchtbare periode. Als ik goed ben ingelicht heb je, sinds 'De verliefde akela', alweer een nieuwe roman op stapel staan?*

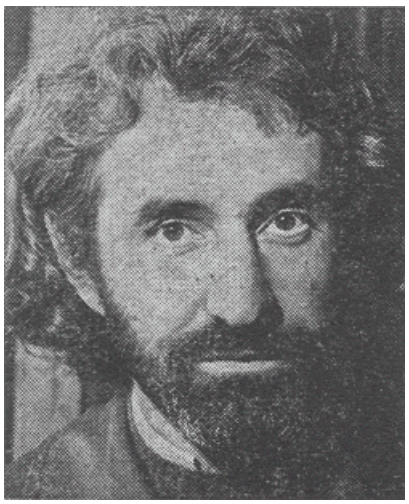
- Je bent verbazend goed ingelicht. Al zou ik het geen roman durven noemen. Het is een omvangrijk, gedeeltelijk autobiografisch werk, waarin ik aan de hand van een eenzaam spelletje ganzenbord

het labyrint van mijn bestaansrecht analyseer en reconstrueer. Tussen de verschillende worpen door zitten op een zinvolle, constructief verantwoorde manier reisindrukken en gefantaseerde legenden en mytische verhalen verweven.

- *Heb je al een titel voor het boek?*

- 'Het ganzenbord', uiteraard. In die titel is de hele symboliek van de menselijke levensweg met zijn illusies en gevaren aanwezig.

Breyten Breytenbach



Geboren op 16 september 1939 te Bonnievale, Kaap-provincie, Zuid-Afrika.

Publiceerde ‘Die ysterkoei moet sweet’ (1964), ‘Katastrofes’ (1964), ‘Die Huis van die Dowe’ (1967), ‘Kouevuur’ (1969), ‘Lotus’ (1970), ‘Oorblyfsels’ (1970), ‘Om te vlieg’ (1972), ‘Skryt’ (1972), ‘Met ander woorde. Vrugte van die droom van stilte’ (1973), ‘De boom achter de maan’ (1974).

Laureaat van vier literaire prijzen in Zuid-Afrika en twee in Nederland: de Reina Prinsen Geerligsprijs in 1968 en de Van der Hoogtprijs in 1972.

Dit interview verscheen in juni 1974.

- Breyten, in 1959 heb je Zuid-Afrika verlaten om je in Parijs te vestigen. Waarom ben je niet in het Nederlandse taalgebied komen wonen, waarmee je toch nauwer verbonden bent?

- Alhoewel Parijs mijn bestemming was toen ik einde 1959 mijn land verlaten heb, ben ik niet onmiddellijk en rechtstreeks naar Parijs gegaan. De boot waarmee ik reisde - vierdeklas, samen met een groep vissers uit Mozambique op weg naar Portugal - heeft mij tot in Lissabon gebracht. Ik herinner mij dat het winter was, en bitterkoud. Ik had weinig geld, en de Europese talen kende ik helemaal niet. Van daar ben ik per trein naar Madrid gereisd. Een eerste kennismaking met de wijnzakken en de olijven alsook met de grijsgeklede Guardia Civil. Na een kort verblijf in een pension en bezoeken aan het Prado met zijn werken van Goya, Bosch en Brueghel, ben ik via Valencia en Barcelona naar Frankrijk gelift. 'Ryloop' noemen we dit in het Afrikaans.

Zo ben ik voor de eerste keer in Parijs beland. Natuurlijk strookte het beeld dat ik van Parijs had niet met de werkelijkheid. Uit de verhalen van Uys Krige en Jan Rabie had ik mij een schilderachtige stad voorgesteld, bewoond door excentrieke maar goedhartige individuen. De werkelijkheid was van beton, was minder romantisch, was hard en Frans en geenszins geïnteresseerd in mijn problemen. In Parijs, dat was einde maart 1960, vernam ik de massamoord bij Sharpeville. Misschien was dit slechts een verontschuldiging, maar ervan overtuigd dat deze gebeurtenis zou leiden tot de verwachte

algemene losbarsting thuis ben ik met mijn laatste beetje geld het Kanaal overgestoken naar Engeland waar ik ten minste het nieuws zou kunnen volgen.

In Engeland heb ik een tijdje in een fabriek gewerkt. Ik moest er blikjes verpakken in kartonnen dozen. Toen ben ik naar Frankrijk teruggekeerd, maar deze keer naar Nice en Cannes. In Nice woonde ik in een klein kamertje op de zesde verdieping, zonder een venster, dat ik deelde met een krankzinnige Spanjaard met grote zwarte ogen, die de hele dag op zijn bed bleef liggen en alle mogelijke kranten en bladen papier onder zijn bed ophoopte. 's Avonds heb ik, in ruil voor een bord eten, portretten geschetst van de gasten in een kleine night-club, elke avond dezelfde geruïneerde Europese edellieden. In Cannes heb ik werk gekregen - eerst als kok en later als manusje van alles - aan boord van een motorjacht dat aan een misdadiger uit Liverpool toebehoorde. Na enige maanden aan de Middellandse Zee en in Noord-Afrika - en vele avonturen, want wij waren maar onbeholpen matrozen, de kapitein was een Joegoslaaf, de machinist was half-Engels, half-Mexicaans en was uit de Royal Navy ontslagen, een van de bemanningsleden was een Ier met de naam Kelly en tijdens de tweede wereldoorlog was hij in een van de vliegtuigen, die neergeschoten werden bij het incident, waarop de film ‘The Dam Busters’ is gebaseerd en nu was de helft van zijn lichaam en zijn gezicht van plastiek. Hij heeft tijdens een bourgeois vakantie al zijn geld, zijn koffer en uurwerk op de roulettes van Monte Carlo verspeeld en wou nu zijn tocht naar Engeland terug verdienen met een korte broek aan, die tot op zijn knieën hing. Een ander bemanningslid was een Oostduitse boerenknecht, die zonder paspoort of vergunning was weggelopen, over Oostenrijk en Italië tot aan de Riviera, en dit zonder één woord Frans of enige andere taal dan Duits te kennen. Het was zijn bedoeling om in West-Duitsland terecht te komen om daar paarden te hoeden. Hij was lief voor paarden - maar, na vele avonturen en

stormen en een muiterij heeft de boot ons naar St Ives in Cornwall gebracht. Zo, zonder behoorlijke kaarten en met een foutief kompas waren we voorbij de baai van Biskaje bijna voorbij Engeland naar Amerika overgestoken.

Londen was voor mij te koud en te grijs en te verschrikkelijk ‘polite’, en is dit nog steeds. Einde 1960 ben ik dan naar Noorwegen vertrokken. Onderweg, dit was langs een donkere weg nabij een Schots dorpje, is mij een engel verschenen in de nacht, in de vorm van een witte kat. In Bergen, nadat mijn Italiaanse kajuitsmaat mij tijdens de overtocht van mijn uurwerk had beroofd, kreeg ik werk als taalonderwijzer in een Berlitzschool. Ik heb bij vissers ingewoond in een houten huis net buiten het dorp en de oude grootvader van het gezin was heel taai. Tijdens mijn verblijf daar gedurende zes maanden lag hij heel de tijd op zijn sterfbed met veel gehoest en laatste snikken. Eerst was het de gehele tijd donker met veel sneeuw en daarna zijn de vogels de gehele grijswitte nacht daar blijven zingen. In de zomer ben ik weer naar Parijs gelift, over Kopenhagen en door Duitse boomgaarden, langs autosnelwegen en over Holland dat zo groot is als een voorstad. Dat was mijn derde poging tot ingraving in Parijs. Daar ben ik tot rust gekomen onder een brug omdat ik geen geld meer had om verder te gaan. Daar - maar daarom nog niet onder die brug - heb ik mijn vrouw ontmoet. Waarom Parijs? Deze stad was nog de hoofdstad van de wereld voor de plastische kunsten en ik wilde schilder worden. België was mij helemaal onbekend en wat ik van Holland en de Hollanders wist was ook maar door een Parijse bril - Lucebert, Appel, Corneille, Kouwenaar, Vinkenoog, Kousbroek, enz. Bovendien is Parijs een anonieme stad. Zoals al de andere buitenlanders die men daar ontmoet - Polen, Senegalezen, Israeli's, Argentijnen, Tasmaniërs, Algerijnen, Russen, Chinezen - kan je Parijzenaar worden zonder dat je ooit verfranst. Trouwens, Parijs ligt niet in Frankrijk.

- *Waarom heb je Zuid-Afrika verlaten?*

- Ik ben vlak na mijn universiteitsopleiding, die ik niet voltooid heb, vertrokken. De situatie was, zoals je zelf weet, toen al moeilijker aan het worden. Wij waren aan de vooravond van het verbod van de belangrijkste Zuidafrikaanse politieke bewegingen, en vooral van het African National Congress. Dit was natuurlijk een belachelijk ding om te doen, alsof het bestaansverbod van de vertegenwoordigende organisaties de gerechtvaardigde belangen die ze vertegenwoordigen ook uit de weg zou ruimen. Nu, wanneer men terugblikt op deze periode, is het duidelijk dat dit een keerpunt in onze geschiedenis was. De blanke heeft toen de laatste kans om de macht op een vreedzame manier aan de meerderheid over te geven, verspeeld. De hand, die Luthuli, de grote Zuidafrikaanse patriot uitstak, werd weggeslagen. En de blanke heeft toen klaarblijkelijk het besluit genomen - of ik beslis alléén over hoe en door wie en wanneer dit land zal bestuurd worden - of ik sterf hier. En omdat de geschiedenis onverbiddelijk is... De Engelsen zeggen dat het useless is om over spilt milk to cry, maar hier gaat het om bloed en niet om melk.

Maar ik wil niet voorwenden dat ik het land om politieke redenen heb verlaten. Ik meen dat de zogenaamde veiligheidspolitie toen al belang stelde in mijn activiteiten want sommige van mijn vrienden waren door hun omgeving en hun situatie betrokken bij de politiek. Mijn eigen protest lag op een kleiner vlak. In 1959 heeft de regering besloten dat ‘nie-blankies’ niet meer aan de gevestigde universiteiten mogen studeren, dat zij aangewezen zijn op de bush colleges, elke stam en schakering in zijn eigen heelal. Daar hebben we tegen geprotesteerd in optochten op een goede Angelsaksische manier met toga's om de schouders en platte kartonnen schijven op het hoofd, al waren wij dan ook blootsvoets. Een mens was nog onschuldig en naïef - ik was nog maar net 20 jaar - en men

kon of wou niet geloven dat je tegenover harde extremisten komt te staan, en zij behoorden tot het soort mensen die hun menselijkheid hebben geleerd in de school van het Nazisme. Wij, de 'liberals', hebben geprobeerd te bewijzen dat het normaal is om ook bruine of zwarte vrienden te hebben, daarom nog niet over de sekslijn heen want het zaad van de blanke wordt door God zelf in flesjes uitgedeeld op zaterdagavond als je handen en je hart en je adem en je onderbroek schoon zijn. Nee, we hebben slechts samen feestjes georganiseerd. Want die paar brave 'token' Afrikanen hebben veel geholpen om ons vreselijk geweten te sussen...

De redenen voor mij om de zee over te steken lagen elders. In Zuid-Afrika, in de Kolonie, word je opgevoed in de waan dat je van zuivere Europese afkomst bent, dat Europa je ander thuisland is. Ik wou dus de metropolen bezoeken. Ik ben toch een 'Westerling'. Een jaar of zo overzee vertoeven was een uitdaging, een noodzakelijke proef waarna ik ook ingelijfd zou worden als 'man', 'mec', 'macho' bij mijn meerderen.

Ik wou schilderen en ik dacht dat ik alleen daar, in Parijs, in Schildersland, de nodige ervaring als schilder zou kunnen opdoen. Je kan je niet voorstellen wat voor een schok het geeft om een echte Picasso te zien, of een echte Gauguin die je met de vingers kunt aanraken, wanneer je van hen hebt proberen te leren via reprodukties.

Ik was dus van plan om slechts een tijdje overzee te verblijven en dan terug te keren om serieus aan het werk te gaan. Maar, zoals ik zei, er was reeds een sombere wolk aan de hemel, zo groot of zo klein als de hand van een Zoeloe...

- *In je literair werk komt er meer en meer verzet naarmate je uitgeeft. Hoe wordt dat nu ontvangen in Zuid-Afrika?*

- Maar dit is omdat er langzamerhand een groter gevoel van ver-

zet in het land zelf groeit. Daar komt een benauwdheid, een zekere onvermijdelijkheid. De stellingen worden duidelijker ingenomen, de scheidingslijnen lopen helderder. Ik zou willen zeggen - tegen deze grote achtergrond van het groeiend verzet zie ik mezelf, ik ben dan net ook een weergave van wat er in het land gebeurt, ik ben een uitvloeisel van de strijd van mijn volk. En dit is natuurlijk niet waar. Men kan natuurlijk niet praten van een verzetsbeweging onder de Afrikaanse schrijvers - op enkele uitzonderingen na. De positie van de Afrikaanse schrijver is thans bijzonder delikaat. De Staat is Afrikaans. Hoe men dit ook voorstelt, wat door de meerderheid van de Zuidafrikaanse bevolking ervaren wordt is eenvoudig dit: zij wordt overheerst door de Afrikaners, het recht is uitsluitend in handen van de Afrikaner die het krampachtig vasthoudt, die het als knuppel en galgetouw gebruikt, in naam van de Afrikaner. De Afrikaner is een politieman. Met 'Afrikaner' bedoel ik natuurlijk slechts de blanke die Afrikaans gebruikt als eerste taal. Afrikaner, Afrikaans - dit is maar juist een taalconcept. Maar niet een ieder die Afrikaans spreekt wordt beschouwd als Afrikaner, want er zijn ook de 'bruinmense'...

Met andere woorden, de enige specificiteit van de Afrikaners, en die aan al de anderen wordt opgedrongen, is de taal. Daarom bekleedt de Afrikaanse schrijver, deze cultuurdrager, een bevoorrechte plaats in de maatschappij. In het algemeen zijn wij conformisten. Wij zoeken alleen maar een beetje meer speling binnen het streng calvinistische, met taboes beladen en schijnheilige Afrikaanse establishment, maar absolute begrippen zoals 'vrijheid' en 'gerechtigheid' - wanneer deze ons niet direct raken - winden ons niet op. Het is ook waar dat de druk, uitgeoefend op de Afrikaanse schrijver om juist binnen de perken te blijven enorm is. En de toekomst van het Afrikaans is zeker niet rooskleurig. Want deze toekomst - zoals trouwens de toekomst van de kinderen van de Afrikaners - wordt naar beneden gesleurd door het onmenselijk optreden van

elke Afrikaner die aan het bewind is. Ons probleem is dus: hoe maken wij ons los van deze verwerpelijke politieke bedeling waaraan wij gekoppeld zijn? En voor wie, en namens wie, schrijven wij dan? Met wie, in wiens naam, om wat te doen?

Ik probeer dus te zeggen, in de eerste plaats, dat de druk uitgeoefend op de Afrikaanse schrijver om de façade van de Afrikaanse eenheid te bewaren geweldig is. In de tweede plaats kan de Afrikaanse schrijver, vanwege zijn bevoorrechte positie, meer zeggen - en wordt hem toegelaten om meer te zeggen - dan zijn zwarte of engelstalige blanke landgenoot. En in derde instantie moeten wij de vraag stellen of de schrijvers en hun werk, hun rol in de samenleving, een 'foyer', een brandpunt van verzet kan zijn. Ik denk het niet. Het culturele front is natuurlijk belangrijk, maar lang niet zo belangrijk als, bijvoorbeeld, het arbeidersfront of zelfs het studentenfront. Bovendien, er zijn net niet genoeg Afrikaanse schrijvers die met woord en daad bereid zijn om de politiek van Apartheid - haar ideologie, praktijk en de machten die op ons drukken, en de grotere politiek niet betrokken groep die Gods water over Gods aparte akkertje laat lopen, die dit alles toelaat - te bevechten. Bijna de totaliteit van de belangwekkende Zuidafrikaanse literatuur in het Engels kan door de Zuid-Afrikaners niet gelezen worden omdat ze verboden is.

Aanvaarding van iemands werk moet binnen dit klimaat geschieden. Maar ik weet, net zoals al de andere schrijvers ook, dat er eenvoudig zekere dingen zijn die niet mogen gezegd worden. Voor verschillende en uiteenlopende redenen zijn wij onze eigen waakhonden. Er zijn bijvoorbeeld een of twee gedichten in 'Skryt' die ik niet zou opnemen in een bundel die in Zuid-Afrika zou gepubliceerd worden, zelfs al zou mijn moedige Zuidafrikaanse uitgever bereid zijn om het risico te lopen, want dit zou hem onaangename, en op de duur financieel dodende beslommeringen op de hals halen.

- *Het is dus wel mogelijk dat je werk ginds wordt uitgegeven?*

- Ja, tot dusver was dit nog mogelijk. Het gebeurt natuurlijk soms, dat is al gebeurd, dat gedeelten van een werk niet kunnen uitgegeven worden - een woord hier of daar, een regel soms, of soms een heel gedicht. Druk wordt dan uitgeoefend door de betrokken uitgever nadat hij het advies heeft ingewonnen van zijn procureurs, en indien nodig om je te paaien, een oudere en gerespecteerde literaire autoriteit. Tot zijn eeuwige glorie moet ik hier getuigen dat mijn huidige uitgever, Buren, weigert zich aan soortgelijke praktijken schuldig te maken. Maar hij is de absolute uitzondering. Buren probeert niet, direct of indirect, dit mytisch gegeven - maar sterk omlijnde politieke groep - het 'Afrikanervolk' te beschermen tegen de aanslagen en de ondermijning van het schrijvertje, maar poogt juist de schrijver de grootst mogelijke vrijheid van uitdrukking te bieden. Deze beginselvaste getrouwheid kan hem natuurlijk binnenkort ruïneren want hij is het ook die 'Kennis van die aand' van André Brink heeft uitgegeven.

Maar publikatie op zichzelf is toch niet het enige criterium. Het is interessant om te zien wat er daarna met omstreden werken gebeurt. De enige manier waarop Afrikaanse publikaties financieel de moeite kunnen lonen voor de auteur en vooral voor de uitgever - vergeten wij niet dat zij zich tot een klein lezerspubliek richten - is wanneer het werk in de school of in geringer mate aan de universiteit wordt voorgeschreven, of wanneer het wordt aangekocht door de provinciale bibliotheken. Het is bij de afzet en de verspreiding van gepubliceerde werken dat het meest gekonkeld wordt. Je mag niet vergeten dat de Staat de scholen en bibliotheken beheert. Dan moet je ook nog weten dat de Staat en de kerk dikwijls de instanties zijn, die het meeste werk aan de uitgevers bezorgen. Zo worden de uitgevers van twee kanten klem gezet. De goede en gedienstige en 'verantwoordelijke' Boeruitgeverij wordt beloond

met opdrachten van de Staat - de Staat is de woordenrijkste schrijver! - en bij deze bedrijven hebben de schrijvers vanzelfsprekend een veel grotere kans tot verspreiding van hun boeken.

Dan kunnen er ook nog boycot-acties gevoerd worden door, zeg maar, de Kerk, allerhande soorten van drukkingsgroepen en 'parallelle' organisaties zoals de Broederbond of de Veiligheidsdienst. Er wordt gedrukt, druk uitgeoefend, er wordt uitgedrukt en verdrukt en onderdrukt. Je kan zeggen dat de ganse natie drukt als één man, maar van verschillende kanten, om de kameel door de anus te krijgen.

- *Kun je wat vertellen over André Brink en het verbod van zijn boek 'Kennis van die aand'?*

- Het werk van Brink is in meer dan één opzicht een waterscheiding in de Afrikaanse literatuur. Ik ga me hier niet wagen aan een waardebepaling van zijn werk. Dit is ook niet nodig. Hij is bekend, terecht als een schrijver met een fenomenale virtuositeit. Zijn werk vormt een brede waaier, kritiek, toneel, romans, vertaalwerk uit vele talen, zelfs poëzie. Hij is een fijn stilist met een verstommende vindingrijkheid. Hij is zeker onze eerste schrijver over de liefde, of dit nu tranenliefde of hartliefde of liefde van de lenden is. Hij is zeker onze meest geslaagde 'existentialistische' schrijver. En hij is de zegsman van een generatie, de generatie van Zestig, voor wie hij de nieuwe vormen heeft aangegeven, verwoord en getheoretiseerd, bijna zei ik geterroriseerd. Maar ik wil nu niet te kwistig omspringen met de honing...

Nu rust de eer en de last op hem om de schrijver te zijn van het eerste Afrikaanse boek, geschreven door een Afrikaanse jongen in merg en bloed en nieren en dat verboden is door de Afrikaanse overheid op aandrang van Afrikaanse dominees en thee-tantes en politie en andere beurssnijders. Hier komt de waterscheiding ter

sprake. Want al zet men de dingen nu ook op zijn kop en al bewijzen mensen als dr. Vorster, de broer van de Premier die met de Bijbel werd geboren, hun brede levenservaring door te verwijzen naar 'bordelen' - dan blijft een ding nog duidelijk: dat dit boek verboden werd omdat het getuigt van een betrokkenheid met het lot, het politieke en sociale lot van specifieke verontrechte Zuid-Afrikaners. En het verwerkt een stuk leven, het legt een stuk ervaring open, waarvoor onze Afrikaanse schrijvers geprobeerd hebben blind te blijven. En dit is de reden waarom Afrikaans nu, door de 'kennis', groter en ruimer is geworden. En dit kan geen wet of verbod weer ongedaan maken. Wij komen dan bij de kern van het geding, dat een politiek geschil is - het recht en de gelegenheid van de Afrikaner om in zijn taal, geschreven door één en hopelijk meer van zijn kinderen, te leren wat er werkelijk in het land omgaat, wat daar aan anderen wordt aangedaan in zijn naam.

Dit boek is, samengevat, het verhaal van het leven en de dood van een zekere Josef Malan, een zogenaamde Kleurling - met andere woorden, een van de enige ware groep Afrikaners - die probeert toneel te spelen. Door zijn spel probeert hij zijn volk iets te vertellen over hun alledaagse omstandigheden. Tijdens een studieverblijf overzee en later ook in Afrika heeft hij liefdesbetrekkingen met blanke meisjes. Hij vermoordt zijn blanke geliefde Jessica, wordt door de politie aangehouden en verdacht van politieke activiteiten. Voor zijn terechtstelling wordt hij gefolterd door de beestachtige figuren, die de onbeperkte macht hebben om zo te werk te gaan in onze gevangenissen. Wat beschreven wordt, is één facet van de werkelijkheid waarmee vele van onze landgenoten moesten leven en nog steeds moeten leven.

Ik herhaal het: waarvoor wij dankbaar moeten zijn, indien het voortbestaan van het Afrikaans ons na is, dan is het dat dit boek in het Afrikaans het licht heeft gezien. Dit werk is dus verboden. Onder de bestaande Publikatiewet, en die zal eerstdaags gewijzigd

worden, is het nog mogelijk om tegen het verbod in beroep te gaan wat ten minste voor gevolg heeft dat de overheid verplicht is de redenen van het verbod bekend te maken. En alhoewel dit eerste verbod maar net een druppel in de emmer is, vergeleken bij al die honderden Engelse boeken die verboden zijn, wil ik toch een beroep op u doen om de zaak van Brink en Buren te steunen in Vlaanderen en Nederland, financieel of op een andere manier. Ik heb gesproken over een waterscheiding... Wij treden nu een nieuwe periode in. Er zal het 'officiële' Afrikaans zijn, met onder andere door de regering gesteunde publikaties die gratis in uw landen worden verspreid zoals een bloemlezing enkele jaren geleden. En er zal het 'andere' Afrikaans zijn, het Afrikaans dat zich in pijn zal ontwikkelen, dat rekenschap zal proberen te geven van het drama waarvoor wij komen te staan en de haast ongelofelijke stompzinnigheid en vraatzucht en egoïsme, die ons daartoe hebben gebracht. Ik vraag u, en ik ben er zeker van dat ook andere schrijvers mij hierbij zullen steunen, al kan ik niet beweren dat ik namens wie dan ook spreek, om het officiële Afrikaans te verwerpen en te boycotten en het andere Afrikaans te steunen. U hebt het recht om u met onze zaken te bemoeien. Dit is niet alleen een recht, het is een plicht...

- *Je eigen werk wordt echter niet verboden. Toch kun je zelf niet terug. Voel je dit aan als een verbanning?*

- Mijn geval, of liever ons geval, dat van mijn vrouw en van mij, is tegen die tijd reeds bekend of berucht genoeg dat wij niet langer daarbij hoeven stil te staan. Wij hebben bij verschillende gelegenheden geprobeerd om Zuid-Afrika te bezoeken. Nadat dit vroeger werd afgewezen, werd ons verzoek vorig jaar ingewilligd. De overheid is, of was, bereid om ons als een 'uitzonderlijk' geval te beschouwen. Dit kan men na een tijdje natuurlijk ook niet dulden.

Het is duidelijk dat men ons niet zal toelaten om daar te wonen. Zullen wij opnieuw de toelating krijgen om het land te bezoeken? Ik weet het niet. Al wat ik weet is dat dit blijkbaar zoals in het verleden ook zal afhangen van politieke besluiten, verslagen en evaluaties. Wij leven dan hier voor alle praktische doeleinden in het onzekere. Maar ik wil niet beweren dat ik een balling ben. 'Balling' is een groot woord en een groot begrip. In Parijs, en dan nog in het Quartier Latin met al zijn bioscoopzalen en kunstgalerijen en flippermachines en mooie meisjes en goede Vietnamese restaurants te leven is dan ook een zeer 'soft exile'! Paradoxaal genoeg kan ik zelfs van geluk spreken. Denk nu maar even aan al die binnenlandse ballingen van Zuid-Afrika, nu niet de mensen op het Robbeneiland, maar zij in de transitkampen en de ghetto's, de townships, de trekarbeiders en zij die met een rubberstempel verjaagd kunnen worden uit een gebied waar zij altijd hebben gewoond. 'Hoe durf ik tranen huilen', heeft José Marti gevraagd, 'wanneer anderen tranen van bloed storten?'. En wat met al die andere ballingen, die geen uitzonderlijke gevallen zijn?

Verbanning, of ballingschap dan, kan zeker ook op andere terreinen waargenomen worden. Het is waar dat ik afgesneden van mijn normale dimensie moet leven, van mijn land en mijn volk en mijn taal - maar er verkeren er honderden van ons in hetzelfde geval. Het is waar dat dit mijn uitdrukkingsmogelijkheden, mijn taal en verhouding tot de taal en tot mijn taalgenoten aantast, dat ik niet in dezelfde normale van-mond-tot-oor-tot-mond adem-verhouding sta, dat dit een verstokking meebrengt en gewis ook een vervreemding, met dadelijk een verbittering en dan een vereenzaming. Dit heeft zijn voordelen en zijn nadelen. Je gaat je taal lezen van naderbij, zoals een kortzichtige - en je ziet mooier en intenser de kleuren, maar het gevaar bestaat dat je verstrikt raakt in je eigen navelstreng, dat je - en dit is onvermijdelijk - niet meer objectief kan kijken naar je eigen 'conditie'. Zo is het. De dialectiek wil dat je gecondi

tioneerd wordt en veranderd wordt, door de omstandigheden waarin je leeft en beweegt. Ik zou mijn omgeving anders willen. Meer omgang en minder masturbatie. Wat dus verrijkend is aan de ene kant - deze deelname aan een Parijs waarvan zo vele van mijn schrijvende broeders dromen, want zij zien zichzelf soms als ballingen daar - is aan de andere kant een beklemming. Dit is ook slechts een deel van de reis. Op den duur betekent dit uit de aard van de zaak dat je niet langer kunt beweren dat je een organisch deel bent van deze streek, die je zo na aan het hart ligt. Dan wordt dit een mooie jeugdherinnering en een paradijs dat je nooit meer zal bereiken, misschien zelfs omdat je het tegen die tijd al helemaal verbeeld hebt. Je moet aanvoelen wanneer je moet omschakelen om niet als een oude sufferd voort te blijven pruttelen.

- *Tijdens de voordracht, die je in januari jl. voor de Vlaamse P.E.N.-club te Brussel hebt gehouden, noemde je Zuid-Afrika een schizofreen land. Kun je dat even verklaren?*

- De schizofrenie, een gespleten persoonlijkheid - dementia praecox - is een geestesziekte, die gekenmerkt wordt door een ontwrichting van gedachten, gevoelens en handeling. Zuid-Afrika is in vele opzichten een schizofreen land. Ik wil hier slechts verwijzen naar de schizofrenie, en de vervreemding, van de blanken. Uit de aard van de omstandigheden komen soortgelijke verschijnselen en cultuurziekten ook in een mindere of meerdere mate voor in de andere bevolkingsgroepen van het land. De ‘bruinen’, bijvoorbeeld, zijn een geradbraakt volk. Aan de ene kant beklemtonen zij hun ‘swartheid’, - dat is black consciousness - in solidariteit met de zwarten, omdat dezelfde vijand beide groepen onderdrukt, al is dit dan niet altijd op dezelfde manier, en omdat de identificering gebaseerd is op bewuste anti-Afrikaanse - anti-blanke zelfs - stellingname. Aan de andere kant zijn diezelfde ‘bruinmense’, wat taal en gedeeltelijk

ook wat achtergrond betreft, de ‘binnenkant’ van de blanke Afrikaners, en zijn zij onze halfbroers.

Maar bij de blanken, die ten slotte een grotere vrijheid van keuze hebben, is het nog duidelijker. Om maar slechts een paar voorbeelden te noemen: wij behoren toe aan Afrika en noemen onszelf Afrikaners maar wij aanvaarden Afrika niet en worden ook niet door Afrika aanvaard. Wij worden groot in de waan van het Europeeërschap. Wij zijn imperialisten en wij weten het niet. Onze macht en onze belangen zijn in laatste instantie slechts economische macht en belangen en toch hebben wij de wapens opgenomen en gevochten toen die macht in de handen van buitenlandse Britten was, toen wij de gekoloniseerden waren. Wij doen ons voor als christenen en wij aanvaarden barbaarse folteringen in onze gevangenissen, wij aanvaarden vernietiging op grote schaal van ‘onze’ Afrikanen (Africans), hun familieleven en zelfrespect. Wij aanvaarden dat onze kleine groep aan het bewind verantwoordelijk is voor 47% van alle wettige terechtstellingen per jaar in de ‘vrije’ wereld. Wij verwerpen dus de centrale leerstelling van de christelijke Kerk, naastenliefde, terwijl elke dag ons leven verpest wordt door de calvinistische huichelarij. Wij beweren dat wij in een democratisch land leven. Wij houden zelfs algemene verkiezingen, en niet eens een vijfde van de bevolking van dit land is stemgerechtigd - en dit stemrecht wordt alleen door de huidskleur bepaald. Wij beweren dat wij een eigen juridisch stelsel hebben en op Robbeneiland houden wij zowat 400 politieke gevangenen vast. Onze staat berust op een aantal repressieve wetten die zeker alleen met de totalitaire wetten van het nazi-tijdperk kunnen vergeleken worden. Wij leven in een politiestaat - alleen voor overtredingen van de Paswet, want elke volwassen Afrikaan moet een pas dragen, dit wil zeggen zo om en bij de 5 miljoen, door overtreding van deze wet alleen komen reeds een half miljoen mensen per jaar in de nor terecht. Maar wij zeggen dat je geen omelet kan maken

zonder een paar eieren te breken. Wij heersen met politiehonden, tanks en helikopters over het land maar wij geloven dat, als het niet was voor de rode Russen en de nog rodere Chinezen, de Afrikanen ons paternalisme met de ‘dankie, baas’ zouden aanvaarden. Wat ik duidelijk probeer te maken is dat wij geen duidelijk beeld van onszelf hebben of durven hebben. Dit wordt vanzelfsprekend ook in onze literatuur weerspiegeld. Ons proza reflecteert onze onduidelijkheid, wat dan overgedragen wordt als een soort blasé levensvlotheid zoals in het werk van Leroux, of als een zielsconflict tegen en om God en de Absolute Waarden zoals in het werk van anderen. De poëzie, die zich beter leent tot de rol van de mol die op zijn eentje verder graaft, is zeker niet blootgesteld aan dezelfde hoge eisen als het proza.

- *Wat betekent het Afrikaner te zijn?*

- Er wordt veel gebakkeleid over de definitie van ‘Afrikaner’. Op de keper beschouwd denk ik dat dit slechts een taaldefinitie is. Maar er wordt tussendoor geprobeerd om het politiek, geestelijk en cultureel te definiëren.

De Afrikaner is de afstammeling van, enerzijds, de ambtenaren en de huursoldaten die de Oost-Indische Compagnie naar de Kaap heeft gestuurd, en de andere kolonisten die daarna gevolgd zijn, Hugenoten en andere uitwijkelingen, en anderzijds de Compagnie - en later de Kolonie - met haar Maleise en Khoi (Hottentot) slaven. Deze verbastering heeft twee groepen voortgebracht - de bleke ‘Afrikaners’ die een beschavingsnorm van hun bleekheid hebben gemaakt en nu, zoals bijna altijd het geval is met bastaarden, verbitterd vasthouden aan hun ‘zuiverheid’, en de ‘kleurlingen’, de houthakkers en de waterdragers en de zuiplappen.

Ook onze taal is een bastaardtaal - maar welke taal is dat niet? Ik ben daar trots op. Ik geloof dat wij het beste konden erven van

verschillende kontinenten, dit in ons bloed en onze mond konden vermengen, en dit toch nog soepel en eenvoudig en aanpasbaar konden houden.

Vandaag betekent ‘afrikaner’ officieel de ongeveer 60% van de blanke bevolkingsgroep die als inheems kan beschouwd worden, die aan het bewind is, die Afrikaans als huistaal gebruikt.

Niet-officieel betekent dit dat je iemand bent die door je koppigheid, je kortzichtigheid, je vrees - je onvolwassenheid en eenzaamheid? - in de positie van de wrede onderdrukker is geplaatst, de zelfmoordenaar die in zijn uiteindelijke zelfvernietiging vuur en haat brengt in de lusthof die zijn land is.

- *Gebeuren er thans grondige veranderingen in de situatie?*

- Ik zou graag willen verkeerd zijn. Ik zou willen geloven dat er een grondige bewustwording komt waardoor een langdurige bloedige strijd kan voorkomen worden. Maar ik vrees dat dit niet het geval is. Onze ‘leiders’ - in de politiek en in de kerk - zijn misdadigers. En onze denkers zijn schapen, of zij spelen intellectuele spelletjes. Ons gedrag wordt bepaald door de verstarring van vrees en hebzucht, ondersteund door onze illusoire militaire macht - waarmee onze blanke Europese vrienden ons zo behulpzaam zijn... Kunnen wij dan nog verwachten dat driekwart van de bevolking nog ergens vandaan het geduld kan halen om te wachten tot wij tot bezinning komen? Nee, er komen wel grondige veranderingen en verschuivingen in de Zuidafrikaanse situatie, maar dit is een gevolg van de langzaam groeiende macht van de zwarten. Groeiende macht en druk van hun kant uit kunnen misschien de Afrikaners, of sommige Afrikaners, ook laten veranderen. Maar ik betwijfel het. En dit, deze verandering, kan niet meer doorslaggevend zijn. Wat wel bezig is te veranderen, of verder te ontwikkelen, is de rol die blijkbaar toegeschreven wordt aan Zuid-Afrika door het inter-

nationale kapitalisme. Dit hangt waarschijnlijk samen met ontwikkelingen in Europa en elders, met deze verschuiving van machtsposities die de recente oliecrisis aanwees. Ik denk dat wij thans de vlucht op grote schaal zien van kapitaal en hersenen uit een politiek kreupel Europa naar de beloofde landen in Afrika, Latijns-Amerika en het Nabije Oosten.

Als men nu de overheid van Zuid-Afrika ertoe kon brengen om een schijn van onafhankelijkheid toe te staan aan de reservaten, - de Bantoestans - zodat je niet langer wordt blootgesteld aan bespotting - en je maakt van dit land een produktie-en-uitvoergebied, gebaseerd op goede alternatieve energiebronnen zoals uranium en steenkool, gebaseerd op een vrijere wetgeving betreffende bezoedeling, gebaseerd op een enorme en goedkope arbeidsmacht, gebaseerd op een gezonde fascistische regering die niet belemmerd wordt door vakbonden of politieke oppositie of mensenrechten... En als deze staat in ruil maar de nodige diplomatieke aanvaarding en politieke en wetenschappelijke steun vraagt, het recht op vreedzame coëxistentie...

Dan is het toch duidelijk dat de belangen van de 'vrije wereld' het best behartigd kunnen worden door plaatselijke, regionale gendarmes - iedereen de veiligheidspolitieman van zijn streek: Brazilië voor het Zuidamerikaanse continent, Iran voor zijn deel van de wereld, Zuid-Afrika voor het zwarte vasteland tot aan de Sahara en voor de zuidelijke Indische Oceaan. De uitverkorenen... Kunnen de ware aard en de implicaties van uw steun aan Zuid-Afrika dan nog verdoezeld worden?

- *Het specifieke werktuig van de rassendiscriminatie is de Apartheid. Wat betekent dit in de praktijk?*

- Rassendiscriminatie, of Apartheid, zit verstrengeld in de grondwet. Alles, maar dan ook letterlijk alles, wat in het land gebeurt -

het economische, sociale, politieke en culturele leven, de toekomst en het verleden, de opvoeding en het onderwijs, het kerkelijk leven en de buitenlandse betrekkingen, de journalistiek en het ontspanningsleven, seks, dromen en nachtmerries - alles wordt er door gekleurd, geraakt, gedefinieerd.

In dit land van 1.221.042 vierkante kilometer - groter dan Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië en Italië samen - wonen 22 miljoen mensen waarvan 4 miljoen Europese voorouders hebben. In de praktijk betekent 'Groot Apartheid' dat 75% van deze bevolking uiteindelijk het bezitrecht verkrijgt over ongeveer 13% van het landoppervlak, maar alleen op bepaalde plaatsen, en dit bezitsrecht kan niet leiden tot economische zelfstandigheid.

'Klein Apartheid - en dan gaat dit om de dagelijkse werkelijkheid - betekent aparte woongebieden, aparte werktuigen, apart vervoer, aparte stranden, aparte lucht en water, aparte hospitalen, aparte scholen en universiteiten, aparte ingangen en liften, apart bloed, aparte rechten en voorrechten, apart leven en aparte dood.

In ons land, zo wordt het toch beloofd door de blanken en aan den lijve ondervonden door de anderen, zijn er twee rassen - het menselijk ras en de niet-blanken. Onlangs zijn twee personen - een blanke en een zwarte, ter dood veroordeeld wegens dezelfde moord. Een verzoekschrift om genade werd aan de overheid voorgelegd. Zij waren even schuldig aan de moord. Het vonnis van de blanke werd gemilderd, de zwarte werd gehangen. Noem dit wat je wil, de oorzaak is Apartheid.

Apartheid is een structuur van repressieve en discriminerende wetten die een specifiek economisch stelsel mogelijk maken - dit van een ortodox kapitalisme, van exploitatie. Deze wetten zijn o.a. die van Aparte Woongebieden waardoor bevolkingsgroepen verplaatst worden, gebieden 'opgeruimd' worden; dit is de Werkafbakeningswet die voorschrijft welk soort werk door welk ras mag gedaan worden; dit is de Ontuchtwet en de hiermee gepaard gaande ras-

senclassificatie die aanduidt wie blank en wie niet-blank is, wie met wie mag eten of slapen of trouwen; dit is de Wet op de Onderdrukking van het Communisme en die tegen het Terrorisme, waardoor de oprechte zegslieden van de meerderheid der Zuid-Afrikaners in de gevangenissen kreperen, waardoor mensen opgesloten en verbannen en onder huisarrest worden geplaatst. Apartheid betekent - een blanke verdient gemiddeld 71.000 Bfrs. per jaar, een Indiër 21.000 Bfrs., een kleurling 19.000 en een zwarte, een Afrikaan - en onthou het, dit is 75% van de bevolking - slechts 9.600 Bfrs. Een gezin met twee kinderen moet alleen voor voeding en kleding om en bij de 9.500 Bfrs. per maand uitgeven en dit is het jaarlijkse loon van een zwarte arbeider.

- *Waarom bestaat Apartheid dan?*

- Men kan verschillende antwoorden op deze vraag geven. Een eerste antwoord zou moeten zijn: omdat het volk van Zuid-Afrika nog niet genoeg georganiseerd is om de wurggreep af te werpen. Een ander antwoord zou zijn: er stonden altijd twee botsende bevolkingen tegenover elkaar tijdens de korte geschiedenis van Zuid-Afrika sedert 1652. De kolonisten, de Europese veroveraars, en de veroverden, de inheemse etnische groepen met daarbij de slavenbevolking die ingevoerd werd - de Maleiers, Indiërs en een klein groepje Chinezen. Er waren altijd strubbelingen en oorlog en verschuivende grenzen. Eerst hebben de mensen om de grond gevochten - deze ligt nog altijd aan de basis van alles.

De blanke, zoals elders in andere koloniën ook, kijk maar naar de conquistadores, hebben altijd veel meer land nodig dan de inboorlingen. Daarna wordt de ondergrondse rijkdom ontdekt en ontgonnen. Dit was het begin van de ‘vooruitgang’, van industrialisatie. En vooruitgang heeft arbeid nodig. God heeft omgezien naar Zijn mensen. Hij heeft de blanke een mooi, groot zonnig land ge-

geven met bergen en rivieren, en toen goud en diamanten en uranium en steenkool, en een proletariaat als geschenk. Wat opeenvolgende Britse administraties hebben toegepast en hebben laten toepassen zonder dit te erkennen, want de Britten zijn de meest oneerlijke en achterbakse racisten ter wereld, heeft de Nationale Partij Regering van de Afrikaners sedert 1948 gecodificeerd. Zonder het humanistische neusoptrekken en het liberalistische gekibbel van hun voorgangers hebben zij van Apartheid een dogma gemaakt. Maar de economische werkelijkheid, alhoewel die niet zo onmenselijk gereglementeerd was, bestond reeds. De theoretische bi-structuur van Apartheid werd verschaft door Afrikaanse intellectuelen die in de jaren dertig sterk onder de invloed stonden van Duitsland en zijn nationaal-socialistische denkers. Overlevenden van deze theoretici zitten vandaag nog in het Kabinet en andere hoge posten. Zij zijn flauwe oude vetzakken. En bij ons heet dit een christelijk-nationale politiek, niet sociaal-nationaal!

Maar de slotvraag behoort te zijn: wie heeft er baat bij Apartheid? In wiens voordeel is het voortbestaan van dit stelsel dat nu beschouwd wordt als een misdaad tegen het mensdom? Dan moeten wij weer naar de economie kijken. Zuid-Afrika heeft een gemengde economie. Gedeeltelijk is zij in de handen van het groot-kapitalisme. Hele sectoren van de economie worden beheerd door monopolistische internationale firma's. Bijvoorbeeld, 33% van de buitenlandse beleggingen van de Verenigde Staten zijn in Zuid-Afrika geconcentreerd. En de jaarlijkse winst op deze beleggingen bedraagt 13,2% vergeleken met een wereldgemiddelde van 10,3%. De rest van de economie is grotendeels in de handen van een staats-kapitalisme. En de staat, de administratie is in privaat en exclusief bezit van de Afrikaners.

- *Wat betekenen Nederland en Vlaanderen voor de Afrikaans-sprekenden?*

- Op school, ten minste tijdens de laatste twee jaren van het onderwijs, komen de Afrikaanssprekenden in contact met de literatuur van Nederland en Vlaanderen. Zeker niet met het jongste werk. In mijn tijd, als ik mij goed herinner, was dit tot en met Slauerhoff, Marsman en van Ostaijen. Ook aan de universiteiten worden Nederlands en Afrikaans bijna altijd in dezelfde faculteit gedoceerd. Maar daar ook bestaat de neiging om Nederlands te doceren als de voorgeschiedenis van het Afrikaans. Wij kennen eigenlijk maar weinig van de hedendaagse Nederlandse werkelijkheid en hoe deze in de moderne Nederlandse literatuur wordt weerspiegeld. Men kan beweren dat wij nog penvrienden zijn, niet omdat wij iets gemeens hebben, maar omdat wij wederzijds elkaars taal gemakkelijk kunnen verstaan. Deze gemakkelijkheid is ook een valstrik. Ik zelf ben van mening dat wij uit het Nederlands moeten vertalen, en omgekeerd ook.

- *In de Sovjet-Unie betekent de schrijver heel wat. Dat zien wij aan de sancties waaraan hij onderworpen wordt. Ook in Zuid-Afrika wordt aan het geschreven woord heel veel waarde gehecht. Heeft jouw poëzie b.v. en die van andere verzetsschrijvers als André Brink een grote invloed op de openbare mening?*

- Ja, het zou interessant zijn om de respectievelijke posities en mogelijkheden van de schrijvers in Zuid-Afrika en in de Sovjet-Unie te vergelijken, alle proporties in acht genomen natuurlijk. Het kan zijn dat wij in Zuid-Afrika ook langzamerhand afhankelijk gaan worden, terwille van de vrije uitwisseling van gedachten en ervaringen, van illegale verspreidingsmethoden.

De Sovjetschrijvers - de Russische auteurs - hebben zeker een veel oudere en rijkere traditie van het geschreven woord als sociaal getuigenis en strijdmiddel, en zij zijn er bovendien in geslaagd literaire meesterwerken in dit genre te scheppen.

Het is waar dat bij ons veel waarde wordt gehecht aan het geschreven woord. Ik heb geprobeerd aan te tonen hoe de Afrikaanse schrijver bijvoorbeeld een soort priester binnen zijn eigen gemeenschap is, met wat dit meebrengt aan voordelen en beperkingen als gevolg van de vurige nationalistische taalstrijd van zijn stam. Maar ik geloof niet dat wij nu reeds kunnen verwijzen naar een verzets-literatuur - ten minste niet onder de Afrikaners.

Om te veralgemenen: bij ons zijn er drie literaturen. De eerste bestaat uit het werk van de zwarte schrijvers. Wanneer het werk van deze schrijvers een uitdrukking wordt van de wereld van deze mensen, zelfs al is dit niet noodzakelijk politiek, wanneer er een duidelijke aansluiting komt tussen het werk van de zwarte schrijvers en het zwarte volk, dan worden dit werk of deze schrijvers of allebei verboden.

De tweede literatuur is deze van de engelstalige blanke schrijvers. Zij is een voortzetting van de Engelse wereldliteratuur, met lokale kleur. Wanneer zulk een werk een te duidelijke beschrijving van plaatselijke toestanden wordt, dan wordt dit ook verboden - en daardoor dikwijls juist verzekerd van succes op de Engelse markt. De derde is natuurlijk de Afrikaanse literatuur. Wanneer Afrikaanse werken door de herders en afgevaardigden van het ‘volk’ worden beschouwd als een overtreding van de geschreven en ongeschreven wetten en taboes van de stam, dan kunnen deze op verschillende subtiele of brutale manieren uitgeschakeld worden.

Verzetsliteratuur zou betekenen dat je werk de uitdrukking is van het verzet van een groep of een klasse, of een beweging zelfs - al is dit ook alleen het verzet van de schrijvers als groep. Onder de zwarte schrijvers begint dit voor te komen. Soms zijn het werken die geschreven worden door bijna anonieme schrijvers in de kampen van de bevrijdingsbewegingen elders in Afrika. Dikwijls zijn het liederen die bijna spontaan geboren worden uit een bepaalde strijd en die van mond tot mond worden doorgegeven - de bood-

schappen van verzet en van hoop. Een goed voorbeeld hiervan vormen de liederen die als het ware werden ‘opgevangen’ en gevormd door Vuyisili Mini, een vakbondsleider die enkele jaren geleden samen met twee van zijn kameraden door de overheid te Pretoria werd opgehangen. Er wordt verteld dat zijn wonderlijke stem tot aan het einde een inspiratie en een troost was voor zijn makkers.

> ‘Thath' umthwalo Buti sigoduke balindile oomama noo bab' ekhaya’
>
> ‘Neem je bagage, Broer, en laten wij gaan.
> Zij wachten op ons, onze moeders en vaders, thuis.’

Maar in het geval van de Afrikaners, en wij zijn een elitegroep van schrijvers, kan er geen sprake zijn van verzet. Wel van een soort morele opstand voor meer vrijheid, voor minder conformisme en meer seksuele openheid bijvoorbeeld. En in dit opzicht is de afwijkende Afrikaanse schrijver meer sensitief voor wat op een soortgelijk terrein in Europa of Amerika gebeurt dan voor de gebeurtenissen voor zijn achterdeur. Onze werken verwekken wel veel opspraak maar het is moeilijk om te bepalen of dit enige invloed heeft op de openbare mening. De Zuidafrikaanse pers is meer dan gewillig om veel lawaai te maken om beuzelachtigheden - en het is bijna alsof deze toespitsing op nietige gebeurtenissen het mogelijk maakt voor de openbare mening om niet betrokken te worden bij ernstigere zaken. Een literaire, en teologische rel om een omstreden gedicht is frontpaginanieuws en je moet veel verder in een kleinere letter gaan zoeken naar een verslag over bijvoorbeeld een jonge zwarte studentenleider, die ontplofte met een springtuig.

Om te besluiten: ons werk heeft een symbolische ‘waarde’ omdat het beschouwd wordt als afkomstig van het kwade. Maar ik betwijfel of wat wij te zeggen hebben ook maar een hond beroert.

- Een belangrijke vernieuwing in de literatuur bracht de Zestigerbeweging, waartoe jij ook behoorde. Wat stond deze beweging voor en wat heeft zij bereikt?

- Ik geloof niet dat het een beweging was. Tijdens een periode in de jaren zestig werden vele debuten en vernieuwend werk van oudere schrijvers als Jan Rabie en Bartho Smit gepubliceerd in een tijdschrift dat de naam Sestiger droeg. Ik meen dat deze periode gekenmerkt werd door een spontane opbloei van jong werk vol talent - ik zou bijna zeggen, een vurige opbloei vóór de doodssnik, maar dit zou voorbarig zijn. Dit werk was experimenteel en onderzoekend over een breder veld, vergeleken met vroegere Afrikaanse werken. Dit was ook reeds minder volksgetrouw, meer uitdagend. Er bestonden echter geen algemene stelregels, die door iedereen werden onderschreven. Ons werk, en na een tijdje ook onze stellingnamen, waren uiteenlopend. Wat zeker wel bereikt werd is dat het Afrikaans een iets getrouwere weergave kon worden van de ervaringswereld van een jongere generatie van Afrikaners, en dit betekent meestal de stadsafrikaners. Want dit maakt ook deel uit van onze schizofrenie. De etos, de wijze waarop wij verondersteld worden onszelf te zien, vereist dat wij een landelijk, aan de bijbel gehecht, volk zijn. In werkelijkheid zijn hoe langer hoe meer Afrikaners stedelijke staatsambtenaren, die meer belang stellen in fotoromans dan in dunne prestigebundeltjes.

- Door wie werden deze jonge auteurs beïnvloed? Is er een voelbare invloed van de Nederlandse literatuur op de Afrikaanse?

- Onze literatuur wordt nog altijd beïnvloed door Europa en ook door Amerika. Een van de aantijgingen tegen de Sestigers was juist dat zij een wereldse bandeloosheid naar Zuid-Afrika lieten overwaaien.

Ik meen dat de Nederlandse invloed vroeger sterker was, vooral tijdens de jaren dertig en veertig, net zoals de Duitse invloed op dichters als Van Wyk Louw. Op bijna één enkele uitzondering na bleven de grote literaire bewegingen zoals het surrealisme voor hun Afrikaanse tijdgenoten een gesloten boek. Veel later pas zou dit met een brede boog langs vertalingen van Uys Krige uit het Spaans weerklank vinden.

De jongere schrijvers konden echter de verschuiving van het zwaartepunt van de literaire vernieuwing naar Frankrijk volgen, naar de nouveau roman, al was dit dan via het Engels. Deze experimentele en meer latijnse invloed was, mijns inziens, bij onze Sestiger-romanciers doorslaggevend. Wij hebben, bij wijze van spreken, getooid met intellectuele Franse veren door de wouden van Afrika gedwaald alsof we op Saint-Germain-des-Prés waren.

De andere invloeden, of moet ik zeggen de Afrika-invloed, was paradoxaal genoeg de manier waarop Hemingway en Graham Greene Afrika zien en beschrijven.

De Nederlandse Vijftigers hebben misschien onze dichters beïnvloed. De Nederlandse literatuur is echter over het algemeen te intimistisch voor ons.

- *Sterker dan in enig ander land is de literatuur in Zuid-Afrika verbonden met de politiek, heb ik de indruk...*

- De verhouding tussen literatuur en politiek is, zoals je weet, een twistappel bij ons. Wat is deze verhouding precies? Het is moeilijk om zo'n groot gebied te omschrijven. Schrijven is, wat mij betreft, communiceren. De communicatie, wat gezegd wordt en hoe dit gezegd wordt, is een drager van waarden, van opvattingen. Alle communicatie is politiek omdat dit een communicatie tussen mensen is en omdat de ‘mens’ voor mij een sociaal gegeven is. Niet uitsluitend een sociaal gegeven, maar óók dit. De mens is lid van een ge-

meenschap. De gemeenschap wordt beheerd, is samen, een structuur. De soort structuur wordt bepaald door de belangen van de sterkste groep of klasse binnen de gemeenschap. Zo schematisch is dit zeker weer niet: de structuur wordt gedeeltelijk ook gedefinieerd door andere gegevens - de geschiedenis van de maatschappij, haar ideologie, haar evoluerende gebruiken, verhoudingen met andere gemeenschappen enzovoort. Laten wij liever zeggen dat het gebruik van de sociale en politieke structuur van de maatschappij een weerspiegeling is van economische en groepsbelangen.

De vraag is dan: tot welke groep of stand behoort de schrijver en hoe wordt deze klasse bepaald? Voor wie schrijft hij? Het antwoord hierop zal aantonen welke plaats hij inneemt in een samenleving van tegenstrijdige groepsbelangen, in een situatie van klassenstrijd. Is het schrijverschap in de moderne Westers georiënteerde opvatting waarin de schrijver een individualist en dikwijls een randgeval is, noodzakelijk bourgeois? Dit leidt ons onmiddellijk tot een tweede opmerking, want bourgeois zijn is toch in de eerste plaats een economische definitie - wie of wat beheert de produktie van de schrijver? Laat mij een paar grote veralgemeningen maken. In westerse landen is de literatuur een uiting van elitaire bourgeoiscultuur. De staat is kapitalistisch. Wat daar dan geschreven wordt, wat toegelaten wordt, en hoe dit verspreid wordt, dit alles hangt samen met het kapitalistische systeem en zijn waarden. Het kapitalisme, of free enterprise, hoewel dit altijd berust op uitbuiting en de ophoping van winsten, kan min of meer repressief zijn. In sommige landen wordt een liberale opzet als economisch noodzakelijk aanvaard. Het liberalisme is een meer rationele aanwending van de beginselen van het kapitalisme. En van liberalisme komt humanisme en van humanisme komt paternalisme... Het is juist hier dat de schrijver als waakhond van de ‘beschaving’ zo goed van pas komt. Hij helpt de schijn van vrijheid scheppen die nodig is voor een liberale samenleving. Het zal hem zelfs gegund worden om de randgevallen

van deze gemeenschap te ondervragen, zo lang zijn deelneming de macht van de klasse aan het bewind niet ondermijnt of aantast.

Hoe en door wie kan de macht van de klasse aan het bewind aangetast worden? Door hen die in vergelijking met de rijken arm moeten blijven om zodoende de voorrechten van de rijken te beschermen - het proletariaat van de stad en van het land. Met andere woorden, of de schrijver dit nu wil of niet, of hij dit nu controleert of niet, zijn werk is gewoonlijk een versteviging van de klasse aan het bewind, of het wordt een wapen in de strijd van het volk tegen hen die in eigen kleine belangen heersen of de vertegenwoordigers zijn van de internationale kapitalistische beleggingen en belangen.

De schrijver, de intellectueel in het algemeen, heeft het voorrecht van de keuze. Hij kan kiezen, hij kan de zijde kiezen van diegenen die werken aan de transformatie van de gemeenschap. Zijn situatie is ambivalent, vol tegenstrijdigheden...

In een absolute zin kunnen wij niet praten van de groepsbelangen van schrijvers of niet-schrijvers... Net zoals er een absolute vrijheid van uitdrukking niet bestaat. Uitdrukking van wat, voor wie? Als groep zijn wij afhankelijk van een grotere eenheid. Als mensen die communicatie mogelijk maken hebben wij, soms, een buitengewone macht, hebben wij in ieder geval speciale verplichtingen. Daarom, schrijvers kunnen de harpspelers zijn in de voorkamers van bankiers, van fabrieksbazen, van ministers, van de geestelijke overheid en winkeliers, al is dit spel soms vals; of wij kunnen deelnemen aan de strijd voor bevrijding, wij kunnen uitdrukking en vorm proberen te geven aan het streven van zulke strijd.

Betekent dit dan dat wanneer de schrijver zijn keuze heeft gemaakt hij aanvaard zal worden door de mensen wiens zijde hij heeft gekozen? Nee, want inlijving bij een andere klasse kan alleen structureel geschieden. Zelfs het warmste meevoelen met de strijd van de verdrukten maakt nog niet dat je een van hen wordt. Maar op zijn

minst betekent het dat je niet meer in het kleine huis van je persoonlijke gevoeligheid zit opgesloten.

- *Volg je de literaire evolutie hier bij ons vanuit Parijs of niet?*

- Nee, mijn kennis van wat er op literair gebied in Nederland en Vlaanderen gebeurt is sporadisch. Er is veel dat ik bewonder en aantrekkelijk vind, hoewel de Nederlandse literatuur, uit de aard van de geografie, niet als vulkanisch kan beschreven worden.

De generatie van Vijftig - dichters als Kouwenaar en Lucebert en Schierbeek - hebben een grote indruk op mijn jong gemoed gemaakt, en maken dit nog steeds al is mijn gemoed zwaarder en vetter geworden. Later ook de off-beat prozaïsten - ik denk aan iemand als Van het Reve. In zekere mate ben ik blij dat ik niet nader betrokken ben bij wat er daar gebeurt. Nederland - ik ken Vlaanderen niet - is te beschaafd. Er zijn te veel schrijvers per vierkante bladzijde waardoor er een neiging is tot inteelt, tot messestekerij en onderling ‘gekanker’. Maar de hele wereld kan u sommige van uw ‘literaire instrumenten’ benijden. Ik verwijs hier naar de manier waarop zo veel uit de wereldliteratuur zo goed in het Nederlands wordt vertaald. Ik verwijs naar uw uitstekende literaire tijdschriften. Ik had zelf de gelegenheid om bij verscheidene gelegenheden mijn werk in ‘Raster’ gepubliceerd te zien. Persoonlijk ken ik geen enkel ander tijdschrift dat zo rijk en open en stimulerend was, en steeds van een hoogstaand gehalte. Het bestaan van zulke publikaties - en het bestaan van zulk een verscheidenheid aan uitgeverijen wat opties, uitgangspunten en uitgaven betreft, getuigen van een hoog algemeen niveau. Ik verwijs dan ook naar het jaarlijkse Rotterdamse Poetry International. Ik heb te weinig ervaring van soortgelijke gebeurtenissen om te kunnen vergelijken met elders, maar wat treft is de informele en de vlotte wijze waarop contact tussen dichters onder mekaar en tussen hen en het publiek

ontstaat - poëzie staat, Goddank, daar niet op een podium - en weer eens die rijke variëteit.

Gedurende al die jaren had ik ook het voorrecht om Nederlandse en Vlaamse schrijvers beter te leren kennen. Persoonlijke vriendschappen zijn daaruit gegroeid en daarmee samen een beter begrip van wat zij doen. Zo ben ik een bewonderaar geworden van het werk van H.C. ten Berge. Zo volg ik met belangstelling het werk van Johan Lievens. Een andere dichter die me na aan het hart ligt is Kopland. Eclectisch, zoals je kan zien...

Het is waar dat de hedendaagse poëzie soms te triest is, te netjes, te 'slim' en vaardig, soms zelfs te 'opzettelijk'. Het is niet nodig om Nederland nog kleiner te maken dan het reeds is. Maar terzelfdertijd bestaat er ook een strook literatuur die ver en wijd reikt. Neem maar bijvoorbeeld de reisverhalen van Terborgh...

Kortom, zonder dat ik mij er altijd van bewust ben, ben ik toch gedurende al die jaren hier en daar iets gewaar geworden van de rijkdom van wat in het Nederlands wordt geschreven en vertaald.

- *Aan je bundel 'Skryt' gaf je de ondertitel 'Om een zinkend schip blauw te verven'. Hiermee wees je blijkbaar op het absurde van je situatie. Je meent blijkbaar dat je geschrijf zinloos is omdat het onzichtbaar wordt*.

- Er zijn illusies in de schrijfkunst die van ons pathetische figuren maken. Of liever, er bestaat een kloof tussen wat wij menen te doen en wat de molen van het bestaan daarna laat overblijven. Soms proberen wij door middel van ons schrijven vast te houden aan ons verblijf op aarde, wat ons leven uiteraard is. Een Pas de deux voor jou en je schaduw. En dit is natuurlijk absurd. Net zoals het absurd is om te geloven dat wat je schrijft de miserabele levensomstandigheden van een ander kan opheffen of veranderen. Elk geschrijf wordt onzichtbaar, en het is goed zo.

In sommige omstandigheden zijn de pretenties zeker nog belachelijker. In mijn geval, bijvoorbeeld, bestaat er zeker een enorm verschil tussen de opspraak die mijn werk in Zuid-Afrika verwekt en het werkelijke impact. Mijn werk heeft een grote schokwaarde, maar die schokwaarde wordt veroorzaakt door de politieke implicaties van de bestrijding en hoe dit door instanties zoals de kranten wordt gebruikt of misbruikt. Mijn werk is in laatste instantie marginaal. Daar moet ik aan toevoegen dat mijn positie - om hier van ver over de oceanen en woestijnen te proberen te schreeuwen - een voedingsbodem moeilijk maakt. En de voedingsbodem is belangrijk indien je je werk gezond wil houden.

Mijn werk is randwerk. Elke schrijver en schilder staat gauw aan de rand van de samenleving. Je zou graag een meer centrale positie bekleden die niet onderhevig zou zijn aan intellectuele kleinzerigheid... Bij de Zoeloes, bijvoorbeeld, is de poëzie nog altijd de overgedragen geschiedenis van de mensen - geschiedenis in de breedste zin van het woord - en de dichter is een orale historicus, een schatkamer en een schakel.

Maar het is gevaarlijk om een theorie te willen bouwen, gebaseerd op persoonlijke ontnuchtering. Terugblikkend over mijn werken alsof het deze van een vreemdeling waren moet ik constateren dat zij minder geslaagd zijn dan ik wel zou wensen. En toch maakt het eigenlijk niet zo veel uit. Je moet zijn wat je bent op het ogenblik dat je zo bent en ik ga niet mijn hoofd breken over het mannetje van tien jaar geleden: hij heeft zijn kans gehad.

Het ‘blauw verven’ uit de titel had voor mij twee betekenissen. De ene was de idee van integratie, van een gehele camouflage. Om een schip blauw te verven zodat het onzichtbaar wordt tegen zijn eigen achtergrond. De tweede sluit aan bij iets dat Brecht eens heeft beweerd, dat het misschien immoreel is om gedichten te schrijven, om stilletjes te schilderen, om esthetische gebaren te maken terwijl het schip zinkt, terwijl de aarde begint te verstikken, terwijl de

handen van de zangers in Chili worden afgehakt voordat ze net als de andere gevangenen worden neergeschoten, terwijl Ritsos in Griekenland zijn jaren verkwist op gevangeniseilanden, terwijl de varkens met de hoge hoeden en de vette sigaren in galerijen op dikke tapijten staan uit te weiden over hun liefde voor de kunst, en terwijl de zwarte kinderen van mijn land met dunne beentjes en opgeblazen maag in het stof naar voedsel zoeken.

- *Ben je nu in de eerste plaats schilder of dichter?*

- Voor mij zijn het twee onafscheidelijke manifestaties van de buikloop, de hartslag, de 'nood tot uiting'. Maar natuurlijk zijn het terzelfdertijd ook twee verschillende 'talen', die geconditioneerd worden door het milieu waarin deze gesproken worden. Omstandigheden hebben om zo te zeggen een oordeel geveld over mijn gesprek met 'mijn volk' dat via het gedicht nu bijna zijn einde heeft bereikt. De tanden worden stomp.

Ook, wat mij betreft, meen ik dat ik verder kan reizen, op een koelere en meer beredeneerde wijze, in het schip van de schilderkunst. Dit is nog belachelijker, want wie stelt er nu nog belang in schilderijen? Maar, 'o, que ma quille éclate! o, que j'aille à la mer'... En 'En avant, tout!'.

- *Meen je dat een revolutie in Zuid-Afrika onvermijdelijk is?*

- Uiteindelijk ja. Maar wanneer, en door wie? Trouwens, ik denk dat onze geschiedenis en omstandigheden - de hiërarchische samenstelling van de bevolking, de rijkdommen die betwist worden, de corruptie zowel plaatselijk als opgestookt door buitenlandse belangen, de verrotting van grote gedeelten van het volk en het verschijnsel van 'collaboratie' dat dit meebrengt, alsook het peil van de politieke ervaring en de intelligentie, geschoold in een jarenlange

strijd - dit alles zal tot gevolg hebben dat wij in dit subcontinent een reeks revoluties zullen zien. De samenloop van omstandigheden en onze geschiedenis maken dit onvermijdelijk. Het politiek bewustzijn is iets dat gestadig groeit, maar wanneer het werkelijk deel van het volk zal uitmaken kunnen geen tijdelijke welwillendheid, geen jakhalsbedriegerij, geen valse beloften of noodmaatregelen dit nog vernietigen.

Wat weer niet betekent dat wij aan de vooravond van de revolutie staan. Zal de machtsovername een revolutie wezen? Dit zal afhangen van de wijze waarop het geschiedt. En maakt dit wat uit? Power to the people, wat wij 'Amandla Ngawethu' noemen, betekent vooral dat jij en je soortgenoten nooit controle kunnen uitoefenen, al zijn je dromen en wensen nog zo intens, al heb je nog zo veel opgeofferd. En het is goed zo. 'Go to the people / Live among them / Learn from them / Love them / Serve them / Plan with them / Start with what they know / Build on what they have' - Nadine Gordimer gebruikt dit Chinees gezegde in een van haar boeken... De mensen die aangewezen zijn om naar het volk toe te gaan, behoren tot de Partij. Mijns inziens bestaat een revolutie niet uit een verandering van regering, maar is het onwrikbare begin van de transformatie van structuren, en dit gebeurt niet vanzelf of in een vlaag van wraak en geestdrift; om dit te realiseren heb je een partij nodig, een strategie die onder andere ook zal proberen te beletten dat de partij, of het nieuwe bewind, een bureaucratie wordt. Learn from the people...

Ik weet niet wanneer de revolutie zal komen - weet iemand wanneer zo iets begint? Maar de oorlog is er al. In de eerstkomende paar jaren zullen we zien dat de centrale regering schijnbaar bereidwilliger zal zijn om 'onafhankelijkheid' toe te staan aan de reservaten. Dit beleid moet de meerderheid van de Afrikastaten, en vanzelfsprekend de Europese grote bazen, tevreden stellen. Dit zal voorgesteld worden als een 'realistische' oplossing. En de arme

landen in Afrika, landen zoals die van Nyerere en Kaunda, die ook het duidelijkst de implicaties van zulk beleid beseffen, worden steeds armer. Blank Zuid-Afrika, bij monde van de 'ware zegslieden' van de meerderheid, waartoe ook de Bantoeleiders zullen opgehesen worden, zal zijn economisch imperialisme dieper in Afrika stoten. Om dit beleid te doen slagen zal het nodig zijn - en steeds meer - om elke ware tegenstand, hetzij zwart of blank, in de kiem te smoren. Ook dit zal geleidelijk door de buitenwereld aanvaard worden, terwille van een algemene stabiliteit en 'veiligheid'. Indien dit beleid voltrokken zou worden, zullen wij een dominerend blank Zuid-Afrika zien, gebouwd op dezelfde fascistische wetten als nu, en met een mobiel leger en een politiemacht, die dadelijk overal kan ingrijpen, en omringd door achterlijke en sukkelachtige zwarte staatjes, zonder enige gangbare economische autonomie; deelstaten voor goedkope arbeiders.

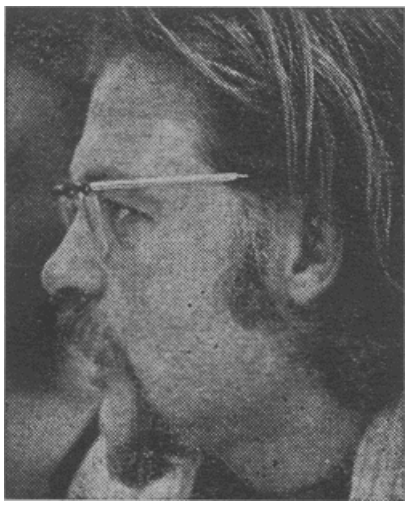
Maar het is te laat voor zulk beleid om te slagen. De recente stakingen overal in het land hebben aangetoond dat de zwarte arbeiders zelf langzamerhand bewust worden van hun eigen macht. Dit is de voorbode van de strijd. En de zwarte studenten hebben getoond dat zij verder willen en kunnen groeien dan een onderwijs dat bestemd is 'to teach the African to accept his place in society, inferior to that of the European'. En aan de grenzen en elders, zoals een veldbrand, woedt de oorlog steeds heviger. En er is Angola, Mozambique... De volgende vijf jaren zullen beslissend zijn. Nu lijkt het nog niet zo, maar de grote strijd in Zuidelijk Afrika is begonnen, zal een brandpunt worden. Dit is het begin van een eerste revolutie.

- *Zul je dan naar je land terugkeren?*

- Ik behoor tot Afrika, ik ben een Afrikaan in hart en nieren. Afrika is mijn natuurlijke, mijn onbewuste thuis. Zolang ik nog

jong genoeg ben, al word ik ook 150 jaar, zolang ik nog kan vliegen, in een bootje kan roeien, kan kruipen of op een koe rijden, zal ik elke dag gereed zijn om terug te gaan, terug naar het land van mijn voorvaderen.

Gust Gils



Geboren te Antwerpen op 20 augustus 1924.

Publiceerde de dichtbundels: ‘Partituur voor vlinderbloemigen’ (1953), ‘Zeer verlaten reiziger’ (1954), ‘Teorema voor personage’ (1957), ‘Ziehier een dame’ (1957), ‘Anoniem 20e eeuw’ (1959), ‘Gewapend oog’ (1962), ‘Drie partituren’ (1962), ‘Een plaats onder de maan’ (1965), ‘Insomnia ferox’ (1965), ‘Manuskript gevonden tijdens achtervolging’ (1967), ‘Levend voorwerp’ (1969), ‘Afschuwelijke roze yogurtman’ (1972), ‘Linke Kornak’ (1974).

Proza: ‘Met de noorderzon op stok’ (1960), ‘Verbanningen’ (1964), ‘De röntgenziekte’ (1966), ‘Berichten om bestwil’ (1968).

Dit interview verscheen in juli 1974.

- *Gust, je bent de laatste tijd erg bezig met muziek. Als ik het goed voorheb, ben je ook begonnen met muziek.*

- Historisch gezien ben ik begonnen met poëzie. Om het helemaal juist te stellen: in mijn jeugd ben ik vertrokken met het ideaal, later beeldhouwer te worden. Ik was toen een jaar of elf, denk ik. Ik kerfde in blokjes hout en ook regelmatig in mijn handen. Kunststudies heb ik nooit gedaan. Ik werd naar het atheneum gezonden en ben dan in mijn puberteitsjaren, zoals iedereen, maar toch tot mijn eigen verbazing, gedichten begonnen te schrijven. Dat heeft enkele jaren geduurd tot ik op mijn eerste muzikale toer ben gegaan. Enkele jaren lang was ik actief met jazz bezig. Ik speelde bass in die tijd.

- *Werd die jazz samen met poëzie gebracht?*

- Nee, aan jazz and poetry werd toen nog niet gedaan. En de poëzie was na de Sturm und Drang van mijn tienerjaren voor mijn part opgedoekt. Ik zag mezelf helemaal niet als dichter, later. Het was een episode geweest. Ook het musiceren bleek maar een episode. De omgeving waarin dat gebeurde beviel me niet zo erg. Het werd zo een café-routine. Het was het laatste jaar van de oorlog, in 1944, toen konden de mensen weinig weggaan en was er veel gelegenheid voor kleinere combo's om links en rechts te spelen in café's. Er kwam voldoende publiek naar luisteren, het was dus fi-

nancieel haalbaar voor de café-houders. Na de muziek heb ik heel even geneeskunde gestudeerd, maar als toekomstig dokter zag ik me evenmin. Toen ik 22 was ben ik begonnen te schilderen. Jarenlang was dat mijn enige artistieke activiteit.

- *Maar zonder enige opleiding?*

- Ja. Ook dat was een jeugdliefde. Ik tekende van toen ik een potlood kon vasthouden. Ik ben dat later ook blijven doen, maar zonder artistieke pretenties. Die waren er in die tijd wèl bij. Ik heb toen ook geëxposeerd, een paar keer in groepsverband, een keer alleen. Ik schilderde, maakte monotypes, droge naalden, gravures, lino's, houtsneden... Omstreeks 1950 ben ik dan inderdaad begonnen te beeldhouwen: de jeugdaspiratie werd werkelijkheid. Ik ben dat medium en zijn materie gaan exploreren. Ik heb vooral in hout gebeeldhouwd, de zogenaamde taille directe. Maar ik kon alleen beeldhouwen met daglicht. En overdag had ik een baan. In de winter lag ik dus gewoon stil. De uitvoering raakte zodoende zo ver ten achter op de ideeën, dat ik het hele beeldhouwen tenslotte niet meer zag zitten. Deze aspiratie werd dus gedwarsboomd door de huisvaderlijke noodzaak om de kost te verdienen. Maar terwijl ik beeldhouwde was de poëzie zich weer komen aandienen, alweer zonder dat ik het verwacht had. Zoiets gebeurt eigenlijk altijd zonder dat ik het speciaal voorzie, en dat vind ik wel boeiend. Ik heb me nooit vastgeklampt aan een bepaald image van schrijver of schilder of wat dan ook. In de tijd dat ik schilderde had ik dat wel misschien het meeste, onder invloed van de omgang met andere schilders. Ik was toen nog vrij jong; misschien heb je dan meer neiging om jezelf au sérieux te nemen. Ik ben mijn eerste gedichten begonnen te schrijven toen ik nog volop in de sculpturale periode zat. Toen is de poëzie belangrijker geworden en werd mijn enig uitdrukkingsmiddel.

- Men heeft van jou nooit kopij opgenomen in 'Tijd en Mens'. Heb je een idee waaraan dit te wijten is en in welke tijdschriften heb je wel gepubliceerd voor je eerste bundel uitkwam?

- 'Tijd en Mens' was waarschijnlijk een geval van een slechte synchronisatie. Op het moment dat ik er zou in publiceren - wat me door Jan Walravens was beloofd - werd het opgeheven. Ik had Jan de tekst van mijn eerste dichtbundels opgestuurd en die was daar enthousiast over. Hij vertelde mij dat hij gedichten daaruit in 'Tijd en Mens' zou plaatsen, maar het laatste nummer van de laatste jaargang is nooit verschenen, zodoende.

Ik denk dat mijn eerste tijdschriftpublikatie in 'Taptoe' moet geweest zijn. Maar mijn eerste echte publikatie was mijn bundel 'Partituur voor vlinderbloemigen', in 1953. Omdat er niets van de opname in 'Tijd en Mens' kwam, heb ik gewoon mijn lot in eigen handen genomen, ben ik naar de drukker gestapt en heb wat formulieren naar vrienden en kennissen gezonden, zoals dat gaat 'in eigen beheer'.

- Je poëzie ivas van bij het begin sterk verschillend van die van de Vijftigers. Zij was niet zo zeer op het beeld gericht en ook niet zo humanitair. Is dit een leeftijdsverschijnsel of was er gewoon bij jou een andere mentaliteit, en met wie was je dan eventueel verwant?

- Ik denk dat het gevaarlijk is om in termen van groepen te denken. Dat is natuurlijk wel gemakkelijker. Maar ik denk dat in de groep van 'Tijd en Mens' de individuele verschillen niet te onderschatten zijn. Van de Kerckhove was, zeker bij het begin, een prominente figuur, die zijn stempel op het tijdschrift drukte; maar iemand als Wauters is veel speelser, en de ernst van Claus mag ons niet het ook bij hem belangrijke spelelement doen vergeten. Ik zou

Claus nooit een humanitaire expressionist noemen, Remy C. Van de Kerckhove wel. Ik denk dat bij Gard Sivik de toestand dezelfde was, al waren wij enkele jaren jonger. Wellicht, zoals de groep 'Tijd en Mens' verkondigde, was de leeftijd die we hadden toen de oorlog uitbrak van belang. Zij waren toen twintig, ik maar vijftien, dat is een enorm verschil op dat ogenblik. Toch waren de onderlinge verschillen ook bij Gard Sivik belangrijk, tussen Pernath, Snoek, Korun, ikzelf en later de jongens van Rotterdam. Ik vond dat trouwens positief. Ik heb er nooit naar gestreefd om een soort van uniformiteit te bewerken. Dat is ook mijn bezwaar tegen het latere Gard Sivik, waarin ze wel programmatisch zijn gaan doen.

- *Waarom heb je indertijd het tijdschrift 'Gard Sivik' opgericht en kun je ook vertellen hoe dit gebeurd is?*

- Er bestond een behoefte aan publikatiegelegenheid bij een aantal jonge dichters, o.m. de daarnet geciteerden. En toen zag ik de praktische mogelijkheid om daar iets aan te doen. Gard Sivik was een V.Z.W. ter bevordering van de avant-gardekunst, met een privé-club op de Stadswaag te Antwerpen. Het was een initiatief van Herman Denkens, die toen schilderde en nu in de publiciteit zit. De V.Z.W. had fondsen uit de ledengelden, en zocht initiatieven om dat geld te besteden. Herman Denkens was een goede vriend van me en af en toe suggereerde ik iets. Zo heb ik o.a. Buddingh' eens naar Antwerpen gehaald voor een voordracht over moderne poëzie in Gard Sivik. Het was mijn eerste contact met hem. En op een bepaald ogenblik, nadat ik ontmoetingen had gehad met Pernath enerzijds, en met Snoek anderzijds, heb ik dan voorgesteld om dat tijdschrift te laten uitgeven door de V.Z.W. Al de mensen die bij 'Tijd en Mens' voor de deur bleven staan zouden hierin een kans krijgen om hun poëtische stem te laten horen.

- *Hoe is dan later die verschuiving naar Nederland gekomen?*

- Die is begonnen met de toetreding van Sleutelaar en Vaandrager, vrienden van Snoek. Zij waren eerst medewerker. Heel actieve jongens, vooral Sleutelaar. Later zijn zij dan in de redactie opgenomen. En op een bepaald ogenblik, nadat ik zo een jaar of zes officieuze redactiesecretaris was geweest, kreeg ik er genoeg van steeds maar iedereen aan te porren om wat te doen. Geen reactie, of hoogstens een negatieve. Ik kreeg mijn bekomst en besloot de groep te verlaten. Kort nadien kreeg ik dan een uitnodiging om in de redactie van 'Podium' te komen. In 'Gard Sivik' volgde René Gysen mij dan op. Hij was zachtaardiger en gemakkelijker te manipuleren en met hem hebben ze dingen uitgehaald die bij mij niet door de beugel zouden gekund hebben. Ik bedoel de staatsgreep uitgevoerd door de jongens van Rotterdam, met hun nieuw-zakelijke poëzie. Op een bepaald ogenblik, toen een nieuw nummer persklaar was, hebben ze René laten weten dat een deel kopij eruit moest om plaats te maken voor poëzie-inzendingen van o.m. Vaandrager en Verhagen die 'belangrijker waren'. René kreeg die nieuwe kopij niet te zien, hij heeft geknikt en zich voor het voldongen feit laten stellen.

- *Maar voelde jij je niet verwant met die Nieuwe Stijl?*

- Er is wel gezegd dat ik er een soort van voorloper van ben, maar ik maak geen enkele aanspraak op die titel, ik doe hetgeen ik zelf wil doen. Als je een zekere dikdoenerij in de poëzie wil likwideren, moet je dat maar voor jezelf waarmaken. Ik heb geen behoefte aan de instemming van andere schrijvers die iets gelijksoortigs zouden gaan doen op hetzelfde moment, om een soort van stootgroep te vormen. Ik weet dat dit regelmatig gebeurt, voor mij mag het best, en het kan zelfs belangrijk zijn. Op momenten dat

er ‘iets in de lucht hangt’. Maar de stellingname in een groep blijft voor mijn part een vervalsende factor. Ik kan mijn creatieve activiteit niet laten dirigeren door een a priori-theorie van welke aard ook.

- *Maar was je eigenlijk niet veel meer thuis bij die jongens van De Nieuwe Stijl dan bij de redactie van Podium, dat toch een generatieverschijnsel was van de Vijftigers?*

- Naar mijn gevoel niet. Ik ben nooit te vinden geweest voor programmatisch gedoe, voor orthodoxie, het zich achter één vlag scharen. Dat werd bij Podium niet van me verwacht. Wanneer bijdragen werden aanvaard was dat op grond van appreciatie door de redacteurs. Een systeem dat ook vatbaar is voor kritiek, maar tenminste niet werkt vanuit het vooroordeel dat de inzending moet kloppen met vooropgezette theoretische opvattingen. En in de poëzie van het latere Gard Sivik en De Nieuwe Stijl heb ik nooit zoveel kunnen zien, zeker niet in het licht van hun zo luid verkondigde pretenties. Dat was wel aan de gemakkelijke kant, met die neo-dadaistische objet trouvétechniek. Tot daar aan toe, maar bijna een halve eeuw na Marcel Duchamp dan gaan roepen over een ‘internationale primeur’...

- *Het is wel merkwaardig dat je zo dicht staat bij de muziek en dat je toch helemaal geen lyrisch dichter bent. De schoonheid en de muzikaliteit van de taal spreken bij jou geen enkele rol. Is er daar geen tegenstelling?*

- We zouden eens precies moeten afspreken wat er onder lyrisch verstaan wordt. Ik denk dat het begrip lyrisch in verband met poëzie een zekere ontaarding heeft ondergaan. Zodat er met die lyriek uiteindelijk niets echt muzikaals meer wordt bedoeld, maar

een soort van fraai-doenerij, mooie beelden en woorden met mooie associaties, dat soort van dingen. Volgens mij stellen de meeste dichters zich niet de vraag hoe hun vers nu precies klinkt, of het aanhoorbaar is. Iets in stilte lezen is iets heel anders, dat brengt een gedachtengang teweeg bij de lezer, maar daar *hoort* hij niets bij. Het zijn inhouden die hij *bekijkt*, en beelden die bij hem worden opgeroepen. Wat mijn eigen poëzie betreft, meen ik, dat niet zo zeer het melodieuze, als wel het ritmische van belang is.

Want je kunt muziek hebben die charmeert door een zekere zangerigheid en andere die aanspreekt door een interessant ritme of een interessante structuur, terwijl het geluid eerder aan de harde kant is, zelfs dissonant. Hetzelfde geldt voor de poëzie, de mijne valt dan wel in de laatstgenoemde categorie. Dat ik geen lyrisch dichter ben in de gangbare betekenis, soit. Maar dat het muzikale van de taal bij mij geen enkele rol speelt, is wel een misverstand. Ik ben precies wèl zeer muzikaal bewust, en niet van vandaag. Het is ook niet bij toeval dat mijn eerste bundel ‘Partituur voor vlinderbloemigen’ heet en de eerste afdeling daarin ‘Suite voor spreekstem’. In die tijd zag ik de daadwerkelijke verklanking van mijn poëzie nog niet zo duidelijk zitten, eerlijk gezegd. Ik ben per slot van rekening ook opgegroeid in deze cultuur waar de poëzie een geschreven en gedrukt verschijnsel is geworden.

Vóór de tijd van de boekdrukkunst werd ze echter in hoofdzaak oraal verspreid. Wilde je kennis nemen van een gedicht, dan moest je het horen. Vandaar dat de connectie tussen muziek en poëzie veel inniger was. In een analfabetische cultuur bestaat er oorspronkelijk geen scheiding tussen woordmuziek en muziek. Zelfs bij de provençaalse troubadours b.v. zijn muziek en poëzie nog één. Maar vanaf het ogenblik dat er verspreiding gebeurde van de teksten in gedrukte vorm, was men niet meer afhankelijk van het aanhoren van iemand die de poëzie ten gehore bracht. Wat eerst registratie was werd stilaan meer en meer een kwestie van lectuur. Hoe langer ze

in die vorm evolueert, hoe meer ook de poëzie daar de weerslag van ondervindt, steeds meer geschreven om te worden gelezen, tot het na zoveel eeuwen lijkt of het nooit anders geweest is en niet anders kan of mag.

Er is een dissociatie ontstaan tussen de inhoudelijke kant van de poëzie en de auditieve. In zoverre dat we nu een gangbare vorm van poëzie hebben - die ik zeker niet a priori wil afbreken, ik wil ook in dat opzicht niet theoretisch of programmatisch worden - ik bedoel: een typische schrijfpoëzie, die je alleen maar kunt lezen, want ga je die voordragen, dan mist ze meestal haar doel om de eenvoudige reden dat ze in een heel kort bestek een te grote dosis aan informatie doorgeeft.

- *De gesproken of gezongen poëzie biedt het voordeel dat je directe communicatie hebt met een groep*.

- Als je iets publiceert dan communiceer je iets aan een verspreide groep, en ben je niet betrokken bij het moment van de communicatie. Je moet raden naar de reactie van je lezer. Slechts bij toeval kom je eens te weten dat iemand iets van je gelezen heeft en of die het al dan niet interessant vond. Een artikel in een krant is ook maar de opinie van één lezer.

- *Je hebt ook toneel geschreven waar je dus ook dat rechtstreekse contact hebt met het publiek. Heeft die ervaring invloed gehad op je poëzie?*

- Ja, ik denk het wel. Toen ik mij met toneel ging bezig houden, was mijn interesse voor de auditieve poëzie ook al aanwezig, van in de jaren 50 al. Maar ik voelde wel het gebrek aan directe communicatie met een groep van mensen, en toen ben ik toneel begonnen te schrijven. Daar heb ik ook mijn oor flink op geoefend. Ik heb

me steeds voorgesteld hoe dit of dat zou klinken omdat ik weet dat regisseurs vaak met het probleem zitten, wanneer ze een tekst krijgen die ze op de planken moeten brengen, dat ze die helemaal moeten doornemen en verbeteren om te zorgen dat hij 'goed bekt' zoals ze dat in Holland noemen; want de schrijver levert in vele gevallen wel een mooie tekst, 'literair verantwoord', maar die niet behoorlijk uit te spreken valt, of die het niet doet op de planken, of waarin moet worden gesnoeid omwille van de goede timing van de replieken. Kortom, als toneelschrijver moet je iets schrijven dat ook goed klinkt, het is tenslotte gesproken taal. Ja, uit die toneelervaring heb ik heel wat geleerd.

- *Er zijn van jou toch verscheidene stukken opgevoerd, zoals 'Muizen' in 1960 en 'Fata morgana' en 'De schatgraver' in 1962 door Toneel Vandaag. Waarom ben je er dan plots mee opgehouden?*

- Er zijn inderdaad eenakters van me opgevoerd, het laatst in 1965 door een groep studenten uit Leuven, nl. een stuk dat in Gard Sivik heeft gestaan, 'De slaap der gedrukten'.

Ik ben mijn interesse voor toneel verloren omdat op zeker ogenblik de gelegenheid verdween om het nog opgevoerd te zien. Ik meen dat het in 1962 was. Toen waren er een aantal actieve liefhebbersgroepen die echt kamertoneel bedreven, en die het soort dingen opvoerden die ik schreef. Dat waren meestal eenakters, omdat ik niet de noodzaak voel om met iets dat je in een half uur kunt zeggen, een hele avond te vullen. Zoals je een kort verhaal zou uitwerken tot een roman, alleen maar omdat romans beter verkopen. Maar die liefhebbersverenigingen zijn het slachtoffer geworden van een herziening van het subsidiesysteem, in het voordeel van de zogenaamde semiprofessionele groepen. Zoals het NKT b.v., dat zijn dank betuigde door boulevardstukken te gaan spelen; van semi-

professioneel werden ze het dan helemaal. Zij die vroeger toch ook interessant werk brachten van auteurs als Georges Van Vrekhem en Tone Brulin. Nu werden het allemaal vertalingen van buitenlandse kassuccessen.

Maar de kamertoneelgroepen van liefhebbers in de echte zin konden het in die nieuwe situatie niet meer bolwerken en verdwenen. En meteen de mogelijkheid tot opvoering van mijn toneelwerk. Om in het luchtledige te gaan schrijven had ik geen zin.

- *Oorspronkelijk was poëzie een mondeling uitdrukkingsmiddel. Is die terugkeer thans naar een mondelinge poëzievorm geen achteruitgang? Gesproken poëzie is immers een primitievere vorm dan de geschreven poëzie*.

- Dat is natuurlijk in de veronderstelling dat de geschreven poëzie een vooruitgang zou betekenen. Het gebeurt immers, en in diverse kunstvormen, dat een bepaalde evolutie met zich brengt dat sommige mogelijkheden van het gebruikte medium uit het oog worden verloren, dat raffinementen zo ver worden doorgedreven dat de meest elementaire dingen en wat men er kan mee doen, vergeten worden. Daarom vind ik dat met orale poëzie, poëzie die je moet beluisteren, zeker iets te doen is in deze tijd. Men kan niet straffeloos vergeten dat poëzie taal is, en taal is iets dat zich in de eerste plaats tot het oor richt. Geschreven taal is maar een hulpmiddel. Dat middel is wat te veel doel geworden, lijkt me. Met als gevolg een verplaatsing van de aandacht van de dichter van het auditieve naar het visuele.

- *Maar schuilt er hierin geen gevaar voor oppervlakkigheid omdat je niet zo diep kunt gaan in een tekst die moet beluisterd worden als in een tekst die kan gelezen worden omdat het gesproken woord nu eenmaal vluchtig is?*

- Je moet het helemaal anders aanpakken. Je moet doeltreffend gebruik maken van je mogelijkheden. Je moet ook de klank op een functionele manier aanwenden, aandacht besteden aan het ritme tijdens het voordragen. Je moet ook het instrument van je stem leren beheersen. Er komt een zekere muzikaliteit bij kijken.

- *Maar ben je dan ook niet meer gebonden aan traditionele vormen of uitdrukkingen, zodat de mensen het onmiddellijk kunnen herkennen of kunnen vatten? In een tekst die beluisterd moet worden kun je moeilijk enig experiment wagen*.

- Het probleem van iets nieuws te doen, iets treffends, blijft hetzelfde. Alleen het medium is verschillend. Waar het op aankomt, is dit medium op een doeltreffende manier te gebruiken. Het auditief geconcipieerde gedicht werkt gewoon anders, bevat minder informatie of lijkt minder moeilijk, maar dat is de logische consequentie van het feit dat die informatie gedoseerd werd naar het tempo van de voordracht, het tempo waaraan de luisteraar het kan assimileren. Maar dat is het technisch aspect van de zaak, en heeft niet a priori met kwaliteit te maken.

In de poëzie om te beluisteren kun je ook een heleboel subtiele dingen doen die niet voor notatie vatbaar zijn. In de wijze van voordragen kun je alle muzikale parameters hanteren: tempo en timing, dynamiek, toonhoogte, enz. Het voordragen van een gedicht wordt zodoende de realisatie van een geluidsfenomeen in gedachten gehoord op het ‘moment van inspiratie’. Zo krijg ik inderdaad mijn poëtische invallen tegenwoordig. Mijn vroegere gedichten waren veeleer associatieve gedachtengangen, wel geschreven met gevoel voor time en dergelijke, maar ik stelde me niet precies voor - ondanks de muzikale titels - hoe het nu in werkelijkheid zou klinken. Daar ben ik maar geleidelijk werk gaan van maken.

- *Die belangstelling voor de klankpoëzie brengt ook een interesse mee voor de pseudotaal zoals o.m. Jan Hanlo die heeft gebruikt in 'Oote'.*

- Ik heb eens een hele indeling gemaakt van de geluidspoëzie, tijdens een voordracht die ik gaf in de bibliotheekschool te Tilburg. Een hele gamma van de begrijpelijke taal via de pseudotaal naar het totaal ongearticuleerde, het vokale geluid, dat zich zelfs niet meer houdt aan de gangbare klinkers en medeklinkers.

- *Kom je met dit soort poëzie niet heel dicht bij het rituele en de magie?*

- Waarschijnlijk wel, omdat oorspronkelijk al die dingen bij mekaar hebben gehoord. Voor de primitieve mens, als we die zo mogen noemen, bestond er een geluidswereld. Daar maakte de taal deel van uit, maar ook de geluiden in de natuur, de geluiden die hij zelf voortbracht met zijn primitieve instrumenten. Het auditieve was dan ook niet gescheiden van het visuele, van wat wij nu het theatrale zouden noemen. Ik denk dat dit alles bij mekaar hoort, zoals trouwens nog te controleren bij natuurvolkeren: poëzie, muziek, ritueel, magie, vormen er een natuurlijk geheel.

- *De improvisaties van Johnny the Selfkicker behoren wel tot de poëzie die jij bedoelt. Vind je wat hij doet interessant?*

- Ja, dat vind ik zeker. Ik heb hem voor het eerst in Celbeton gehoord en ik zag dat direct zitten, hier was iemand die iets deed dat je niet kunt vastleggen, die bewees dat er iets mogelijk is als poëzie dat je niet kunt drukken. Gedrukt werden zijn gedichten toch, maar dat heeft wel jaren geduurd, en als je hemzelf nooit hebt gehoord en je dus niet voorstelt hoe hijzelf het verklankt, dan mis je

heel wat bij die lectuur, me dunkt.

- *Er is in je poëzie meestal een verhalend element aanwezig. Dit moet je blijkbaar helpen om een meer objectieve poëzie te kunnen schrijven, een poëzie die los staat van het ik van de dichter. Je gebruikt ook vaak de derde persoon. Is dit hij-personage toch niet een projectie van jezelf?*

- Ik geloof niet dat dit een verkapte vorm van autobiografie is. Zulk creëren van personages heeft misschien te maken met mijn toneel-interessen. Ik ben er altijd wat schuw van geweest om in mijn poëzie over mijn eigen belevenissen te schrijven. Het gebeurt, maar dan indirect. B.v. negatieve ervaringen die uitkristalliseren tot sarcastische commentaren. Ik voel de behoefte aan een zekere objectiviteit, een afstand nemen, omdat je al genoeg met je eigen individu zit opgescheept. Ik houd mezelf voor een individualist, maar dat betekent niet dat ik iedereen moet gaan vervelen met mijn persoonlijke anekdotiek. Dat is misschien ook mijn bezwaar tegen de lyrische poëzie in de gebruikelijke betekenis: dat zij dikwijls zo gebonden is aan de eigen ervaringen.

- *Ja, maar die eigen ervaringen kunnen toch ook universeel zijn*.

- Natuurlijk. En om mezelf een beetje tegen te spreken: mettertijd, vooral de laatste jaren, ben ik zelf dingen gaan schrijven van die aard, zelfs liefdesgedichten. Maar ik betwijfel of ik die ooit zal publiceren. Ik voel niet de behoefte daartoe.

Het is inderdaad mogelijk een persoonlijke ervaring zó pregnant te verwoorden, dat ze een algemene draagwijdte krijgt, dat iedereen er zich kan in herinneren, met het gevoel: dit had ook mij, dit had elk mens kunnen overkomen. Tegen zulke poëzie geen bezwaar. Wel tegen het soort van belijdenislyriek waarin openhartigheid wordt

verward met authenticiteit, en waarin de eigen ervaring even sterk overschat wordt als de kwaliteit van de poëzie erdoor geïnspireerd.

- *In je gedichten komt toch steeds een grote kwetsbaarheid tot uiting. Dit is ook zo in je paraproza. In je verhalen speelt de droom vaak een grote rol en wordt dan zelfs een nachtmerrie, waarbij een gevoel van onmacht gaat overheersen. Ook de vervreemding komt herhaaldelijk ter sprake en blijkt reeds uit een titel als 'Verbanningen'. Je hebt blijkbaar wel een invloed van het surrealisme ondergaan*.

- Ik heb in zoverre die invloed ondergaan dat ik eigenlijk zo van nature ben, van zolang ik me kan herinneren, zodat die stroming me wel moest aanspreken. Van kleinsaf ben ik gefascineerd door dromen, door fantastische dingen, waarvan ik ondervond dat mijn medemensen of speelgenootjes er helemaal geen interesse voor hadden. Wat me verbaasde, toen. Ik heb ook veel jeugdherinneringen die heel ver terugreiken, helemaal niet verbaal, herinneringen aan sterk zintuiglijk beleefde momenten, aan gemoedstoestanden, aan kinderlijke metafysiek. Dat zijn de grondslagen van mijn wezen die ik tot op heden niet verloochen, vervreemding of geen. Als ik surrealist ben, dan is dat vanuit mijn persoonlijke sfeer; vandaar dat ik me op vertrouwd terrein voelde in de surrealistische poëzie niet alleen, maar ook bij Lautréamont, in de romans van Vian, in 'The Naked Lunch' van Burroughs.

Een rechtstreekse invloed van het surrealisme op hetgeen ik geschreven heb, zie ik echter niet. Er zijn ook aspecten van het surrealisme die me totaal niet interesseren. Ik vind b.v. dat ze het op plastisch gebied niet waar hebben gemaakt. Een figuur als Max Ernst (voor mij één van de grootste moderne schilders, die ik zonder aarzelen naast Picasso stel) is zogenaamd surrealistisch, maar hij overschrijdt de begrenzingen van dat etiket. En dan, het sur-

realisme was zo programmatisch, een beweging met richtlijnen, met wachtwoorden en banvloeken, met een discipline en met een bepaald politiek programma op zeker moment.

Allemaal niets voor mij. In de ogen van de surrealisten zou ik nooit een goed surrealist geweest zijn.

- *Een belangrijk motief dat ook altijd terugkeert in je werk is de stad en dan vooral het samenwonen in massa, dat je blijkbaar afschrikt, zodat je in 'Berichten om bestwil' zelfs zegt: 'Overbevolking: massale gezinsverbijstering'. De massa voel je ook als absurd aan. Je spreekt ook over 'het monster stad'. Vanwaar komt bij jou die aversie tegenover de stad?*

- Ik ben niet in de stad opgegroeid: wel op het grondgebied van Antwerpen, maar in het toen nog vrije veld, waar enkele tuinwijkjes waren neergezet. Daar heb ik mijn jeugd doorgebracht. Toen ik 12 jaar was, verhuisden we naar de stadskern, en dat betekende een hele omschakeling voor me, waar ik helemaal niet gelukkig mee was. En al boeit ze me ergens, de stad heeft altijd iets beklemmends voor me behouden, iets waarbij ik me nooit helemaal kan ontspannen. De noodzakelijke confrontatie met massa's in een stad is daar zeker voor iets tussen. Maar er heeft wel een evolutie plaatsgegrepen in mijn opinie over de massa. Vroeger was ik van oordeel dat de reactie van een massa op een veel lager peil staat dan de reactie van elk individu apart, misschien nog lager dan het peil van de grootste debiel in die massa: doordat het individu zich dan van elke verantwoordelijkheid ontheven voelt, zich kan laten gaan, instinctief en animaal kan reageren zoveel je maar wil, er kan niets gebeuren. Zo zag ik de massapsychologie...

Ik herinner me dat ik zelf eens tussen een massa heb gestaan, in 1938 geloof ik, van mensen die naar de brand in de Grand Bazar te Antwerpen stonden te kijken. En sterker dan het spektakel van

de brand zelf is mij de herinnering bijgebleven aan de gretigheid waarmee het publiek die vernietiging gadesloeg, hoe die mensenzee zinderde van de romeinse arenasfeer.

Maar mijn oordeel is genuanceerder geworden na mijn optreden tijdens ‘Poëzie in Carré’ in Amsterdam. Daar waren 2.000 mensen zomaar naar poëzie komen luisteren, iets zonder precedent in onze literaire geschiedenis. Toen heb ik ontdekt dat een grote mensenmassa ook in staat is om met een grote sensibiliteit te reageren. De anonimiteit wordt hier een positieve factor. Vergelijk zelf: als ik jou hier een gedicht ga voorlezen dan zit je daar met een zeker ongemak naar te luisteren, want jij als enige toehoorder draagt de volledige verantwoordelijkheid van het luisteren; na afloop moet je misschien iets over het gedicht zeggen, enz. Maar 2.000 mensen kunnen hetzelfde in ideale omstandigheden beluisteren, totaal op hun gemak. En zo'n massa blijkt dan te reageren op een verbazende manier, heel juist, heel direct en heel snel. Dat is wel een openbaring geweest voor mij.

Wat nu dat paraproza betreft waar je het daarstraks over had, dat schrijf ik de laatste jaren nog weinig of niet. Misschien is die periode afgesloten en was het paraproza mijn typisch uitdrukkingsmiddel tijdens een jaren durende geïntroverteerde periode, waar ik o.m. door mijn interesse voor het reëel geluidsaspect van geschreven dingen stilaan ben uitgeraakt, of wie weet nog steeds aan het uitgeraken ben. Terwijl die paraprozaverhalen a.h.w. plaatsgrepen in een geluidloze wereld; het was een soort van stomme film. Ik begon echter het niemandsland tussen het verbale en het muzikale te verkennen. Na het toneel kreeg ik belangstelling voor de verbosonie. In 1967 maakte ik voor het eerst een verbosonische montage in Hilversum voor de N.C.R.V. Sedert toen vooral ben ik mij bewust gaan interesseren voor de toenadering tussen poëzie en muziek en geluid in het algemeen. Ik heb toen met componisten samengewerkt, mensen uit de zogenaamde avant-gardemuziek zoals

Lucien Goethals, die elektronische muziek componeerde bij een aantal haikoe's van me, en instrumentale muziek bij nog een andere gedichtensuites.

- *In al wat je schrijft komt steeds een conflict met de buitenwereld tot uiting. De echte wereld draag je in jezelf, heb je geschreven in 'De röntgenziekte'. Je ziet de buitenwereld eigenlijk als een schaduwwereld. Is er daar niet een bewustzijnsvernauwing en is literatuur voor jou dan reëler dan de realiteit?*

- Dat klopt, al is het dan in de verleden tijd. Als de realiteit je niet voldoet, kan het een oplossing zijn dat je vlucht in een zelf geschapen realiteit. Maar is dat niet de motivering van vele kunstenaars? Iedereen wil per slot van rekening een houvast. Voor sommige mensen kan dat godsdienst zijn of een andere ideologie, het kan een vrouw zijn, of alcohol of drugs of weet ik veel. En ik denk dat ook een artistieke activiteit die rol kan spelen. Wel met een gevaar voor inteelt, waardoor na jaren een artiest zo zwaar aan zichzelf gaat tillen, zo helemaal opgaat in zijn literair personage en image, dat hij elke speelsheid verliest, gewoon ongenietbaar wordt. Voor mij is echter de tijd voorbij dat literatuur een ersatz kon zijn voor leven. Wie weet blijft daardoor het paraproza achterwege: de fundamentele motivering is er niet meer.

- *Maar het probleem werkelijkheid is toch een constante in je werk.*

- Ja, natuurlijk. Ik zou het echter jammer vinden dat ik, na jaren met dat probleem geworsteld te hebben, alleen maar tot negatieve conclusies zou zijn gekomen. Er is de laatste jaren genoeg gebeurd in mijn persoonlijk leven om mijn mening te nuanceren. Nog niet zo lang geleden, tijdens een les van muziek-

psychologie in het IPEM te Gent, hoorde ik voor het eerst dat dit fenomeen meer voorkomt, nl. dat een man in zijn veertiger jaren een crisisperiode doormaakt, een tweede puberteit a.h.w., die tot ingrijpende veranderingen in zijn leven en wereldbeschouwing kan leiden. Iets dergelijks moet met mij hebben plaatsgegrepen.

Ik heb in elk geval een zekere starheid doorbroken, ben ik vele dingen gaan relativeren, ben van heel wat losgekomen. En al zijn daardoor al mijn problemen niet in een handomdraai opgelost, er zijn winstpunten. Sommige begrippen werden voor mij geherwaardeerd, ik kwam weer tot een intens beleven van positieve zaken. Niet alleen sta ik nu begrijpender tegenover massagedragingen, ook heb ik een ongedwongener persoonlijk contact met mensen. In de worsteling met de werkelijkheid kun je natuurlijk een totaal afwijzend standpunt innemen. Dat heb ik een tijdlang zeker gedaan, goed, ik zoek daar geen excuses voor, ik weet niet eens meer of het uit moed of uit lafheid gebeurde. Misschien beide. Hoe ook, ik wil verder. Niet dat het nu allemaal hip-hip-hoera wordt. Maar in de bundel 'Afschuwelijke roze yogurtman' staan wel een aantal verzen waaruit die kentering blijkt.

- In 'De röntgenziekte' schrijf je: 'Als dit echt waar is - echt is - werkelijk - ontegensprekelijk - dan ben ik getikt'. Die werkelijkheid blijkt bovendien zo verschrikkelijk dat je de eenzaamheid verkiest. Dit is althans zo voor de hoofdfiguur in 'Een misleider'. Die eenzaamheid komt ook in je poëzie voor, zoals in het gedicht 'Eilandloze Robinson' uit de bundel 'Manuskript gevonden tijdens achtervolging'. Is die eenzaamheid dan gewild bij jou?

- Niet gewild, maar dikwijls reëel genoeg. Veel van mijn thematiek werd daardoor bepaald. Maar ik bedrijf geen eenzaamheidscultus. Ik opteer voor betere inspiratiebronnen.

- Je bent in je poëzie tot een hele korte vorm gekomen, de haikoe. Maar ook reeds in 'Berichten om bestwil' schreef je 'Zwijgzaamheid, bar eindprodukt van een steeds elliptieser wijze van schrijven'. Enerzijds wijst dit toch op een zeker wantrouwen in de taal. Maar anderzijds heb je in een interview met Fernand Auwera de taal genoemd als het beste communicatiemiddel dat we hebben. Toch kom je tot die woordschraalheid. Is het misschien onder invloed van je reis naar Japan dat je een gewijzigde visie hebt gekregen, die ook je poëzie heeft beïnvloed?

- Dat klinkt snobistisch, maar zo was het inderdaad. Op het moment dat ik naar Japan vertrok zat ik in een steriele periode, een half jaar lang had ik geen letter geschreven, en ik probeerde ook niet, poëzie mag voor mij geen huisvlijt worden. Jaren voordien had ik kennis gemaakt met de haikoe in werken over het zen-boeddhisme, zonder dat ik mezelf ooit die vorm zag beoefenen. Maar goed, ik was een dag of acht in Japan, ik stond ergens in een station op een aansluiting te wachten, er reed een *lege* goederentrein voorbij, en ik *wuifde hem na*. Dat was de 'satori' die ergens in de bundel 'Levend voorwerp' beschreven staat. En meteen het begin van mijn haikoe-periode. Geen gevolg dus van wantrouwen t.o.v. de taal, maar een inzien van het nut van beperking, een vereenzaming van het woord waardoor het aan doordringingskracht wint. Ik ondervond dat je in zeventien lettergrepen vaak meer kunt mededelen, en vooral suggereren, dan in evenveel lange volzinnen. Poëtisch understatement. Ook mijn langere gedichten vallen steeds korter uit, de laatste jaren. Zeer onlangs verscheen een nieuwe bundel van me, 'Linke kornak', met korte gedichten van maximaal zeven regels; geen haikoes.

- En welke soort poëzie schrijf je nu op het ogenblik, nu je dus met muziek bezig bent? Hoe ga je nu te werk?

- Die evolutie naar de muziek, naar de songs die ik momenteel schrijf, is vrij geleidelijk gegaan, zoals ik het daarstraks beschreef; via toneel, en verbosonie, en de samenwerking met componisten. Het heeft ook te maken met mijn interesse voor het Engels, die vanuit mijn jeugd dateert. In het begin van de jaren 60 ben ik voor het eerst Engelse gedichten gaan schrijven...

- *Waarom in het Engels?*

- Ik begon invallen in het Engels te krijgen omdat de klank van die taal me zo aanspreekt: heel manipuleerbaar, een klankwereld in volle ontwikkeling, vind ik. Potentieel bereik je een groter publiek met een wereldtaal als Engels, maar die opportunistische overweging was er niet bij. De rechtstreekse aanleiding was mijn ontmoeting met de vrouw van Tone Brulin, een meisje uit Ghana. Als ik hen bezocht gebeurde de conversatie altijd in het Engels; ik bleef dan nadien nog een tijd doordenken in die taal - en zo ontstonden op een keer mijn eerste Engelse gedichten, te vinden in ‘Een plaats onder de maan’. De laatste jaren heb ik zoveel Engelse poëzie geschreven, dat ik die misschien eens apart bundel. En het bleef niet bij poëzie: - klank en ritme van die taal inspireerden me zodanig, dat ik er op een bepaald moment melodieën bij hoorde, en noteerde - eer ik het wist had ik een repertorium bij elkaar geschreven van songs die me goed genoeg leken om er wat mee te gaan doen. Ik onderhandelde met enkele vertolkers, die wel beloofden maar er nooit wat aan deden. Ik heb dan maar mijn lot in eigen hand genomen. Dat beetje muzikale bagage van vroeger kwam goed van pas; ik moest alleen mijn stem wat leren gebruiken. En in dat opzicht heb ik dan weer nut gehad van mijn ervaring op verbosonisch gebied, waar ik me ook met het exploreren van de mogelijkheden van de stem had beziggehouden.

- *Uit wat bestonden die verbosonische stemexperimenten precies?*

- De eerste verbosonie die ik heb gemaakt heette ‘Consonance’. Daarin heb ik de medeklinkers gebruikt als klankmateriaal. Ik had opgemerkt dat klinkers in elke taal de grootste aandacht krijgen, dat medeklinkers in gezongen muziek zelfs als hinderlijk worden beschouwd; terwijl ze uiteindelijk toch het skelet van de taal vormen. Zonder medeklinkers heb je geen articulatie, heb je geen ritme. Laten we zeggen dat ik voor een soort van onderdrukte of miskende minderheid opkwam. Met het enige verschil dat het eigenlijk geen minderheid is. Er zijn meer medeklinkers dan klinkers heb ik toen ontdekt, met een heel grote variëteit, een grotere variëteit dan bij de klinkers. Je hebt stemhebbende medeklinkers, waarbij de stembanden meetrillen, je hebt stemloze, waar ze dat niet doen, je hebt ploffers, je hebt glijders... Daar was als geluidsmateriaal wat mee te doen, vond ik. Ik heb een plan gemaakt voor een verbosonie en die ben ik gaan realiseren in Hilversum, bij de N.C.R.V. met Cor Doesburg als technicus. Ik ben ook een paar keer naar Stockholm geweest voor gelijksoortige projecten.

- *Maar terwijl je met deze experimenten bezig was, schreef je nog gewone gedichten ook?*

- Ja, waarom niet? Er was geen enkele tegenspraak, ik had de verbale poëzie niet afgezworen. Ik was trouwens voor die verbosonische montages op een studio aangewezen, ik had zin noch om een uitgebreide apparatuur aan te kopen, noch om me veel in de geluidsakoestische techniek te verdiepen. Om dan toch nog resultaten van mindere kwaliteit te krijgen...

- *Bestaat er een internationale beweging van de verbosonie zoals*

b.v. van de concrete poëzie?

- Verbosonie wordt tot de concrete poëzie gerekend, die twee dingen omvat: enerzijds de visuele poëzie, gedichten die je moet *zien*, zoals destijds ook Apollinaire er al heeft gemaakt; anderzijds de auditieve poëzie. Persoonlijk hecht ik meer belang aan laatstgenoemde. De andere lijkt me nog een voortzetting van de typografische traditie in de poëzie, tot in het absurde doorgedreven. Uiteindelijk zie ik ze meer voeling krijgen met de plastische kunsten.

De internationale contacten tussen verbosonische dichters zullen wel voornamelijk plaatsgrijpen in het kader van de concrete poëzie. De groep Fylkingen te Stockholm nodigde ook regelmatig een aantal dichters uit diverse landen uit om ter plaatse verbosoniën te komen produceren. Die werden dan uitgevoerd in het Modern Museum. Ik was tweemaal van de partij, in 1969 en 1970. Voor zover ik weet hebben ze die activiteit gestaakt.

- *Na de verbosonie is de samenwerking gekomen met componisten*.

- Inderdaad, voor het eerst toen Lucien Goethals bij een serie haikoes uit mijn bundel 'Levend voorwerp' een aantal blokken elektronische muziek maakte volgens de seriële principes, in een zogenaamde mobiele compositie. Die blokken kunnen onderling verwisseld worden, zodat een groot aantal verschillende uitvoeringsmogelijkheden ontstaan. Ik heb dan op mijn beurt van die gedichten een aantal mogelijke volgorden bepaald. Bij de uitvoering tijdens het concert in oktober verleden jaar hebben we dan met een teerling gegooid om te bepalen welke versie van de cyclus zou worden voorgelezen. De muziek is geen begeleiding, ze wisselt af met de gedichten.

Op het programma van datzelfde concert (in de reeks Hedendaagse poëzie en muziek, in de galerij Foncke te Gent) stond nog een reeks korte gedichten van me, waarmee Lucien Goethals iets gelijksoortigs had gedaan, instrumentaal ditmaal (contrabas en bazuin). Nog tijdens hetzelfde concert gebeurde de samenwerking in omgekeerde richting, ik bedoel: ik schreef voor de gelegenheid teksten bij reeds bestaande muziek, zg. poëtische inleidingen. O.m. bij de Sequenza voor bazuin van Berio. Bij het begin van dat stuk brengt de speler zijn instrument met een ruk van vertikale naar horizontale stand; dat gaf mij het idee van iemand die de werkelijkheid in tweeën snijdt om dan te ontdekken dat de twee helften iets gemeen hebben; om het probleem op te lossen slaat hij zelfs een ei en een tegen-ei, een wit en een zwart, tegen elkaar, zodat hij helemaal onder de eierstruif zat. Ik illustreerde dat daadwerkelijk, zodat niet alleen ik maar ook enkele mensen uit het publiek (er was niet zoveel plaatsruimte) bestruifd raakten. Dit happening-element klopte ook met de geest van het stuk, dat een humoristische en zelfs groteske inslag heeft; het is trouwens opgedragen aan Grock, de befaamde clown. Voor diezelfde avond schreef ik nog een inleiding tot een fragment van een compositie van Karel Goeyvaerts.

Wat ik nog over die verbosonie wou zeggen: ik begon het studiowerk hoe langer hoe meer hinderlijk te vinden. Ik voelde een te grote afstand tussen idee en realisatie. Wat mij interesseerde was om het gewoon live te doen, met op het moment zelf aangebrachte effecten. Dat is intussen al een paar keer gebeurd. De eerste keer in Gent met Godfried Willem Raes, begin vorig jaar. Daar was ik niet 100% tevreden over. En dan dit jaar in het I.C.C. met Joris De Laet, die er een reeks van elektronische concerten heeft gegeven met de medewerking van o.m. Karel Goeyvaerts; in het laatste van die concerten heb ik mijn medewerking verleend met het live voortbrengen van zuiver vokale klanken, dus helemaal

non-verbaal, en die ter plaatse door Joris De Laet werden gemanipuleerd en op een band gezet die rondliep over drie bandopnemers met luidsprekers, zodat het signaal driemaal werd gereproduceerd: een eerste keer rechtstreeks, een halve minuut later door de tweede bandopnemer, nog wat later door de derde; zodoende kreeg ik een polyfonie met mezelf. Als die band helemaal rond was, dan kwam er een nieuw signaal over het eerste, dat niet werd weggeveegd. Stilaan groeide dat uit tot een soort éénmansorkaan.

Maar hetgeen waar ik momenteel het meest in verdiept ben, is song-writing.

- *Maar de song is eigenlijk een heel traditionele versvorm, met rijmen en een vast aantal lettergrepen. Daar is maar weinig vrijheid mogelijk*.

- Integendeel, zou ik zeggen: die mogelijkheid is groter. Een song is immers verbaal én muzikaal; als versvorm kan hij zich alle experimenten permitteren die poëtisch mogelijk zijn, terwijl het muzikale ook nog eens zijn mogelijkheden biedt. Maar het is een feit dat ik rijmen gebruik in mijn songs; ook in mijn poëzie gebruik ik al jarenlang halfrijmen, binnenrijmen, toevallige rijmen. Het obligaat rijm was vroeger voor mij een symbool van een bepaalde vorm van conservatieve poëzie. Maar nu ontdek ik dat in een gezongen tekst een rijm op nog heel andere wijze gaat fungeren dan in een gedicht.

- *Schrijf je geen songs in het Nederlands?*

- Sporadisch, maar ik doe er niets mee. Engels is de taal die me muzikaal het meest inspireert. Mijn wortels zitten immers in de jazz. Daarom ook dat ik uiteindelijk liefst die songs zelf vertolk.

Heel straight gezongen, zoals de melodie genoteerd is, zouden mijn eigen composities mij niet bevredigen. Ergens moet het voor mij wel swingen. Met swingen bedoel ik een soort van ritmisch expressionisme: een pulserende, ritmische ondergrond, waarboven de melodie zich met expressieve vrijheid beweegt en waarbij de stem nogal instrumentaal behandeld wordt.

- *Schrijf je benevens deze songs nog iets anders tegenwoordig?*

- Heel, heel weinig.

- *Beschouw je die songs ook als poëzie?*

- Toch wel; het zijn méér dan aanleidingen om een deuntje op te zetten, en de thematiek van mijn poëzie komt voor een groot deel terug in mijn songs. Maar een songtekst is poëzie met een muzikale functie, en dat levert een andere benadering van de taal op. De informatie mag meer gespreid zijn, en hoe de woorden klinken wordt belangrijker. In strofische songs kun je variaties op een bepaald thema krijgen, of een soort van echo van een voorgaande strofe (b.v. in ‘Seascape for two’). Zulke dingen komen alleen tot hun recht in hun muzikale context; ik zou dus mijn songteksten niet als zomaar poëzie publiceren. Wèl in de vorm van een songbook, dus met de partituren erbij; de uitgever Walter Soethoudt is van plan om zulk een songbook van me uit te brengen.

Lucienne Stassaert

Geboren te Antwerpen op 10 januari 1936.

Publikaties: ‘Verhalen van de jonkvrouw met de spade’ (1965), ‘Bongobloesembloed’ (met Max Kazan), (1966), ‘Fossiel’ (1969). ‘Het dagelijks feest’ (1970), ‘De houtworm’ (1970), ‘Het Stenenrijk’ (1973), ‘In de klok van de machine tikt een mens’ (1973), ‘De blauwe uniformen’ (1974), ‘Vergeten grens’ (1974), ‘Een kleine zeeanemoon’ (1975), ‘Best mogelijk’ (1975).

Dit interview verscheen in november 1974 naar aanleiding van haar bekroning met de tweejaarlijkse prijs van De Vlaamse Gids.

- *Lucienne, wanneer we je evolutie chronologisch overzien, dan was het eerste medium om je uit te drukken de muziek, en daarna kwam, meen ik, de schilderkunst en pas in laatste instantie de literatuur. En binnen de literatuur zijn er dan ook weer drie stadia: proza, poëzie en toneel*.

- Dit is niet helemaal juist. Eerst was er wel de muziek. Eind 1961 ben ik begonnen met teksten te schrijven; die zijn verschenen in het tijdschrift 'Nul'. En toen merkte ik dat er verschillende disciplines waren waarmee ik me kon uitdrukken en ben ik begonnen te schilderen. In 1962 heb ik meegedaan aan de eerste tentoonstelling van de groep 'Onderaards' en daar heb ik ook een tekst voorgelezen, 'De verbindingsfiksie', die in de bundel 'Verhalen van de jonkvrouw met de spade' staat. De volgorde is dus wel muziek, literatuur en dan schilderkunst. En toen volgden periodes van alleen maar schilderen of van alleen maar schrijven. Daarna kwamen er ook periodes van tekenen naar een tekst, dus illustreren bijna van mijn teksten. En nu is het nog alleen literatuur, behalve enkele uitzonderingen, b.v. tekeningen die ik dacht te publiceren in mijn thans bekroonde dichtbundel. Maar mijn werk is nu toegespitst op proza, poëzie en toneel.

- *Welke soort muziek speelde je indertijd?*

- Ik vond het zinloos om dezelfde dingen te spelen waarvan je

voortreffelijke vertolkingen op plaat kunt verkrijgen, zoals Chopin b.v. Ik wou me dan ook specialiseren in moderne muziek. Maar dat leek hier niet zo makkelijk, ten minste niet om er van te bestaan. Ik ben dan ook op een bepaald moment begonnen te componeren, pianomuziek, ik heb die dingen nog op band staan. Daarna heb ik die drang om uitdrukking te geven, de dingen een vorm en een naam te geven, overgebracht in het schilderen en de literatuur. Van toen af ben ik plichtsgetrouw verder blijven spelen en concerten geven, op de radio o.a. Maar ik merkte wel dat de tijd die ik vroeger besteedde aan de piano, zo tussen zes en acht uur per dag, dat die steeds korter werd naarmate ik tijd nodig had om te schilderen en te schrijven. Toen heb ik in 1965 besloten dat het gedaan was met mijn muzikale loopbaan. Ik had geen zin om het slechter te doen omdat ik toch aan een bepaald niveau gewoon was. Ik had immers reeds een beurs van de Staat gekregen om me voor te bereiden op de Koningin Elisabethwedstrijd. Maar ik ben niet bij de twaalf laureaten gekomen. Nadien heb ik nog concerten gegeven in Duitsland en in België. Maar vanaf 1960-61 kwam die carrière wel in het gedrang door mijn ander werk, omdat ik het veel belangrijker vond om zelf iets te maken dan om iets te vertolken. En er zijn natuurlijk ook extra-literaire redenen: mijn huwelijk, het eerste kind. Ik moest een heel ander levensritme vinden.

- *Als schrijfster ben je dan terecht gekomen in het tijdschrift 'Labris'. Hoe is dat gebeurd?*

- Dat heeft weer te maken met 'Onderaards'; dat was een groep van plastische kunstenaars. De leidende figuur was Serge Largot en die wou al de 'maudits', zoals hij dat noemde, verzamelen en laten tentoonstellen in een groep. De naam 'Onderaards' is van mij en komt van Kerouac. De beweging splitste zich op een bepaald moment in een plastische en een literaire groep. Sommige mensen van

die literaire groep hebben dan ‘Labris’ gevormd.

In september 1962 was die eerste tentoonstelling en het eerste nummer van ‘Labris’ is in oktober 1962 verschenen. Eigenlijk is splitsing niet de juiste term, het is niet tot een discussie of ruzie gekomen, maar de literaire groep, b.v. Hugo Neefs, Leon Van Essche, Max Kazan, Marcel van Maele, hadden niet direct iets te maken met ‘Onderaards’. En omdat de vorm van ‘Labris’ de eerste jaren tamelijk strikt was opgevat - moest men aan verschillende eisen beantwoorden, liefst niet publiceren in andere tijdschriften, zich distanciëren van alles wat volgens hen mode was of academisch - dat maakte dat het dus een kleine kern van mensen was die het jarenlang volgehouden hebben en die misschien dat labyrint tot het uiterste hebben uitgetest, tot er een nieuwe groep, die al in ‘Labris’ publiceerde, de redactie heeft overgenomen.

- *Wat streefde ‘Labris’ na?*

- De bedoeling was om na de vloedgolf van de Vijftigers een reactie te brengen, en ook van een bepaalde vastomlijnde koers te volgen. Die koers stond aangeduid in het voorwoord van het eerste nummer van ‘Labris’, dat dus in oktober 1962 is verschenen. De vernieuwing streefde naar de autonomie van het gedicht en was gericht tegen de beeldenjacht van de experimentelen. Men wilde een nieuw woordtheater en een reactie tegen het zinloos na-experimenteren. Daarentegen streefde men naar een eigenmachtige schepping uit de totale taalwerkelijkheid, die altijd cryptisch is en een aparte gestalte aanneemt.

De middelen die wij zagen voor deze nieuwe poëzie was een meervoudige ritmiek, het woord inkapselen in ethymologische dubbel- en meerzinnigheid, de abstractie van het beeld. Dit alles is samen te vatten als de bewuste inschakeling van het gedicht in de labyrintische traditie der maniëristen. In zekere zin is er dus wel

een aanknopingspunt bij de surrealisten, bij Artaud, alhoewel het toch cerebraler was.

- *Was dit programma niet te streng?*

- De eerste die reageerde was Marcel van Maele. Wat mij betreft: er kwam een soort botsing doordat ik ook jongeren van andere tijdschriften wilde opnemen en zelfs voor een fusie met andere bladen pleitte. Dat was, gezien de sfeer die toen heerste, natuurlijk onmogelijk. Toch is het 'afscheid nemen' van Labris zeer geleidelijk gebeurd, een soort langzame mutatie.

- *Wie besliste over deze koers?*

De redactie bestond eerst uit Marcel van Maele, Max Kazan, Leon Van Essche, Hugo Neefs en Ivo Vroom. In 1967, na een periode die ik als uitputting zie, werd een jongerenredactie opgericht die meer internationaal gericht is, met Pierre Anthonissen, Edmond Devoghelaere, Frans Denissen en Paul Lambrechts.

Maar ik geloof dat 'Labris' een grote invloed heeft uitgeoefend. Vooral de medewerkers moesten tegen die invloed vechten. De andere tijdschriften werden zich tevens bewust van hun eigen koers door het scherpe contrast.

Hugo Neefs was altijd de theoreticus, die kon ontleden wat de anderen schreven. De beïnvloeding of impuls kwam echter vooral van Leon Van Essche.

- *Wat betekent 'Labris'?*

- Het is een dubbele bijl. Aan de ene zijde het maniërisme, het niet weigeren van het labyrint, aan de andere zijde de analyse, het cerebrale element. Ethymologisch is ook de verwantschap met het

woord ‘labyrint’ belangrijk.

- *Het is wel vreemd dat jij, die er toch van af het begin bij hoorde, niet in de redactie zat*.

- Ik heb principieel nooit in een redactie van een tijdschrift willen zitten. Ik heb dat later wel één keer gedaan, met ‘Impuls’, maar dat was om extra-literaire redenen, omdat ik Jan de Roek goed gekend heb en iets wilde doen om dat tijdschrift boven water te houden.

- *De hoofdthematiek van heel je werk is de dood en gesublimeerde erotiek. Het metafysische heeft je bovendien vroeger erg beziggehouden*.

- Dit is gebonden aan allerlei persoonlijke ervaringen, aan de ziekte en de dood van mijn vader, en ook aan het zoeken naar een ‘eeuwige’ betekenis van die dingen, maar daar ben ik wel van teruggekomen. Het zit echter nog wel een beetje in de bundel ‘Vergeten grens’.

- *Vooral in je eerste werken elaboreer je aan een nieuwe taal. Zo gaat de dood eigenlijk zelf deel uitmaken van de taal, zit zij in de taal geïntegreerd*.

- Ja, en ik denk dat het nog zo is. In het tweede deel van mijn laatste boek, ‘Een kleine zeeanemoon’, kun je dat nog terugvinden, maar dan verbonden met een onverzoenlijk engagement dat eigenlijk lijnrecht tegenover het metafysisch getinte doodsbesef staat. Dat is dan wel een beetje een gevecht op leven en dood, om het even paradoxaal uit te drukken. Maar het zit er toch nog achter, heb ik gemerkt. Het ‘vermoeden’ is ten slotte een constant doodsbesef, een afrekening met de tijd. Misschien iets te dramatisch uitgedrukt

om waar te zijn. Daar zit nu juist het probleem, dacht ik. Flagrant schrijven, dat moet mogelijk zijn. In ‘L'expérience intérieure’, een boek waar ik momenteel helemaal weg van ben, schrijft Georges Bataille: ‘L'expérience demeurerait inaccessible si nous ne savions dramatiser - en nous forçant’. Wat mij betreft kan ik wel zeggen dat een tekst pas ontstaat na zo een ervaring, na een totaal introvert gesprek met de ‘werkelijkheid’. Een tekst is daar de vertaling van en... de leugen. Want de dubbelzinnigheid wint het steeds van de waarheid en dat is misschien een literaire wet waar we niet aan ontsnappen. En wat ontdek je als je inmiddels toch ‘geëngageerd’ zou willen schrijven? Dat je met een wereldbol op je schouders rondloopt, met een topzwaar geweten en je tenslotte de literatuur gaat gebruiken om projecties door te seinen, wat een andere vorm van romantiek is en weinig of niets te maken heeft met een sociale omwenteling, om het woord revolutie maar eens te gebruiken.

- *Welke evolutie heeft je houding tegenover de taal mettertijd doorgemaakt?*

- Van meetaf aan was niet zo zeer de vorm belangrijk, maar wel de uitbarsting van de taal, die dan tot een nieuwe vorm zou moeten leiden. Na ‘Bongobloesembloed’ heb ik gemerkt dat, in plaats van alleen wat men ‘poëtisch proza’ noemt te schrijven, dat het proza op sommige momenten zo gecondenseerd werd dat je bijna een gedicht had. Dan is er organisch een scheiding bij mij gegroeid tussen het proza, dat meer een richting opging van een grotere duidelijkheid, en de poëzie. Voorheen had ik nooit gedichten geschreven. Van het ogenblik dat ik gedichten ben gaan schrijven is mijn proza steeds duidelijker geworden, minder hermetisch.

- *Je eerste teksten waren hermetische taalstructuren met associatieve woordkoppelingen. Dat was een techniek die wel typisch was voor*

de Labrisgroep.

- Er was toch wel een verschil. Ik meen dat die techniek meer te maken heeft met de surrealistische visie, min of meer een ‘écriture automatique’, terwijl er bij sommige mensen van Labris toch meer een tendens was die minder expressionistisch was. Bij mij was het eerder een expressionistisch gevoel, dat experimenteel vorm kreeg door de woordcombinaties en de associaties. De inhoud was eigenlijk primordiaal. En het experiment werd aan die inhoud gekoppeld. En bij velen van de Labrismensen voel je dat ze meer zoeken naar een eigenmachtige taal en dat de inhoud eigenlijk ondergeschikt is.

- *Je schreef vroeger blijkbaar eerder onbewust, wat mettertijd geëvolueerd is naar een steeds bewuster schrijven. Kan men in verband met je eerste werken spreken van spontane literatuur? Ik meende nl. dat, in tegenstelling tot wat je daarnet zei, je eerste geschriften toch niet als écriture automatique kunnen bestempeld worden*.

- Op het ogenblik maak ik nog alleen aantekeningen, omdat dit voor mij nog een probleem is dat ik wil oplossen. Wanneer is een werk écriture automatique en wanneer niet? Wanneer is het zuiver inspiratief, dus onbewust, en wanneer is het dat niet meer? Ik kan inderdaad mijn werk ook niet classificeren als écriture automatique, maar toch is er een verschil met de manier waarop ik nu schrijf. Zo zijn b.v. al de teksten uit de bundel ‘Jonkvrouw met de spade’ rechtstreeks getypt en hadden dus heel veel te maken met het ritme. Ik schreef toen eigenlijk met mijn gehoor en ik geloof dat ik toen nog veel muzikaler dacht dan nu, dat het dus akkoorden waren, reeksen van woordakkoorden die de structuur bepaalden en die een eigen wetmatigheid hadden. En die wetmatigheid steunde dus op het gehoor. Ik ben er mij van bewust geworden dat ik visueel onder-

ontwikkeld was. Ik heb dat gemerkt toen ik iets wou ‘beschrijven’. Dat was een verschrikkelijk probleem. En via die technische problemen zijn er omschakelingen gebeurd. Ten eerste ben ik niet meer gaan schrijven rechtstreeks via de typmachine, ben ik gedichten gaan herwerken, zodanig zelfs dat ik soms een heel kladschrift vol had met een gedicht, terwijl die Jonkvrouw-teksten tamelijk direct geschreven zijn. Je zou dus kunnen zeggen dat er geen écriture automatique was, maar wel dat er hoe langer hoe meer contrôle is gekomen over wat ik aan het doen was. Ik zie nu wel dat ik daar niet meer aan zal kunnen ontsnappen. En dan komt trouwens ook meteen de vraag op je af, waarom schrijf ik en voor wie?

- *In het dossier, achteraan de bundel ‘Het stenenrijk’, schrijf je inderdaad dat je de richting wilt uitgaan van een ‘onophoudelijk denken’ tijdens het schrijven. Dat is dus een zich afwenden van de vroegere, eerder intuitieve wijze van schrijven*.

- Ja, dat is dus wel een sterke dualiteit, want je kunt wel wat neerschrijven en voelen dat het zo moet, maar het blijft een heel langzaam proces, een muteren bijna. Toch zijn er teveel kostbare dingen in het ‘inspiratieve’ schrijven, die je niet zo maar kunt doodzwijgen. Ik moet dus iets vinden waarin de twee elementen in elkaar smelten en ik denk dat ik op dat moment ook een verzoening zal kunnen vinden tussen wat je inspiratief-lyrisch zou kunnen noemen en objectief omschrijven van de dingen. Maar dat heeft volgens mij al veel meer met de structuur (de innerlijke gestalte) van een tekst te maken dan met een wel of niet eigenzinnige taal. En zelfs dat is een kunstmatige scheiding.

Nu is het zo, dat je aan de ene kant de lyrische bewogenheid hebt die niet zo kritisch is, die de dingen mooi maakt en meestal van een sfeer vertrekt, van uit te drukken gevoelens. Dan wordt een thema eigenlijk ‘gezongen’ en heb je met poëzie te maken. Die zang

verbinden met een herkenbaar, konkreet maatschappelijk gegeven en zó een conflictsituatie in kaart brengen... daar is mijn tekst ‘Adamsia Palliata’ uit voortgekomen. Het werd een duel tussen een voorzanger en het koor. Vooral deze tekst is rechtstreeks bedoeld om steeds weer ‘omgezet’ te worden, b.v. als vertrekpunt voor een radiofonische weergave, of voor een toneelachtige, pikturale versie (met filmbeelden uit die werkelijkheid waar constant naar verwezen wordt). Maar wat gebeurt er? De tekst wordt zwart op wit gedrukt en daarmee is de kous af.

- *Ik heb de indruk dat je voor een deel ook schrijft vanuit de literatuur, dat je lectuur voor jou een ‘moteur générateur’ is zoals Jean Ricardou het in het tijdschrift ‘Tel Quel’ formuleert. Voor die mensen voel je wel wat, geloof ik. In het dossier bij ‘Het stenenrijk’ citeer je trouwens heel wat schrijvers als Hélène Cixous, Le Clézio, Merleau-Ponty en Peter Handke*.

- Sommigen hebben mij dit verweten, o.m. Paul Hardy, die zegt dat ik jammer genoeg teveel beïnvloed word door mijn lectuur, wat mij dan zou verhinderen om rustig mezelf (mijn eigen stijl) te vinden. Zoiets kan ik niet begrijpen. Ik ben trouwens veel te nieuwsgierig naar wat anderen hebben gevonden om de deur ooit te sluiten. Vreemd genoeg geloof ik niet dat mijn lectuur me - toch niet op die manier - beïnvloedt. Wel de levenshouding van b.v. een Artaud, een Kafka.

Van Hélène Cixous heb ik drie boeken gelezen, ze fascineert me. Ik vind dat zij er in slaagt om het experiment met de luciede benadering van de schiftuur te verzoenen. Momenteel lees ik dagelijks in Kafka's dagboek. Ik heb daar een zin in gevonden die me gewoon overrompelde: ‘niet op de woorden de verantwoordelijkheid terugwerpen die ons door onze overtuiging werd opgelegd...’ In om het even welk soort engagement moet je altijd goed onder-

scheiden: in hoeverre je de woorden gaat gebruiken, om dan iets door te seinen dat meer met de projectie van je overtuiging te maken heeft dan met literatuur. Al geloof ik niet in de optimaal zuivere 'literatuur'... Dan kom je wellicht tot een nieuwe stijl... met het gevaar dat het een inhoudsloos produkt wordt. Het probleem is volgens mij om die dingen te verzoenen: de woorden niet te gebruiken, iets door te seinen en toch een vorm van experiment te wagen. Het lijkt bijna een onmogelijke opdracht. Een andere, minder gecomplexeerde opdracht interesseert me niet.

- *In hoeverre is wat je geschreven hebt fictie? Ben je niet altijd uitgegaan van je persoonlijke ervaringen, zelfs in je meest experimentele teksten?*

- Ik geloof dat ik nog nooit een tekst heb geschreven die zuiver fictief was. Alles wat ik schreef is inderdaad altijd gebaseerd geweest op ervaringen of op een bericht uit de werkelijkheid, een krantenknipsel, en daarna interpretatie van dat bericht. Dan kun je natuurlijk gaan discussiëren over in hoeverre het juister zou geweest zijn om alleen dat bericht te publiceren en er geen interpretatie bij te voegen, zeker wanneer die interpretatie poëtisch getint is en de afgrijselijkheid van de situatie in kwestie mooi wordt gemaakt zoals met de tekst 'Maar dit is erger' uit 'Het stenenrijk' bijvoorbeeld. Maar een zuivere fictieve tekst kan ik me gewoon niet voorstellen. Ik zeg dit niet met pretentie. Ik bedoel, het zou wel eens een tekort kunnen zijn in die zin dat je ook een tekst zou kunnen 'maken', die stand houdt door zijn eigen literaire kwaliteit. Ik denk hier b.v. aan het werk van Ivo Michiels.

- *Ook in het experimentele boek 'Bongobloesembloed' komen autobiografische motieven voor zoals de ziekte en de dood van je vader*.

- Ja, ik denk dat, hoe zeer je ook probeert een periode of een pijnlijke belevenis uit te schrijven, van je af te schrijven, dat die hoe dan ook latent aanwezig is in jezelf, altijd. Van het moment dat het uitgeschreven is kun je pas beslissen wat je ermee gaat doen. Dan heb je eigenlijk de vrijheid om te zien of je dit nu nog gaat gebruiken, of niet. Op het moment dat je dit beseft weet je dat de gehele werkelijkheid belangrijk is, dan wordt je niet meer beheerst door het verleden. Ik kan wel zeggen dat ik dat een hele tijd ben geweest.

- *Aanvankelijk lag de impuls tot schrijven dus binnen in jou. Dat is mettertijd veranderd. Het vertrekpunt ligt thans buiten jou en het sociale element is dus belangrijker geworden*.

- Maar als je nu tot de conclusie komt dat vanuit dat sociale element, vanuit dat bericht, toch nog een zeer literaire tekst groeit, dan ga je alles wel een beetje relativeren. Dat is een kwestie van eerlijkheid tegenover het bericht en tegenover de literatuur. En dan kom je tot wat Kafka zegt: niet de woorden gebruiken om een overtuiging te verwerkelijken. Ook dit besef is weer eens een afrekening met jezelf. Je moet durven tot het uiterste te gaan: de betekenis die je aan de woorden hecht op de proef te stellen.

- *De integratie van het engagement in je werk moet voor jou ook een moeilijke evolutie geweest zijn. Je hebt op een bepaald moment een reeks interviews gemaakt met experimentele auteurs en schilders. Dit lijkt me een gelijksoortig verschijnsel als bij Fernand Auwera, die ook interviewbundels maakte omdat hij in een crisis zat als creatief auteur. Kan men die situatie vergelijken met de jouwe? Ben je door het nieuwe aspect van het engagement ook in een impasse geraakt?*

- Ik geloof het wel. Ik kwam trouwens niet uit de impasse op een zuiver literaire manier. Ik heb dan ook de daad bij het woord gevoegd, ik ben een tijd lang lid geweest van een partij, en dit heeft me doen inzien dat het niet in mijn aard ligt om via een politieke actie iets te doen, maar dat voor mij het contemplatieve, het denken over de dingen, veel belangrijker is. Als de verantwoordelijkheid een totaal moreel gevoel begint te worden, dan ga je niet meer schrijven. Ik ben toen tot de conclusie gekomen dat ik het wel niet zo erg zal menen indien voor mij toch het schrijven het belangrijkste is. Dan begin je het ook anders te zien, meer als een soort catharsis, al die dingen die je bij het schrijven gevoegd hebt, en je komt weer tot het nulpunt. En het kan maar van het nulpunt uit gebeuren, denk ik.

- *Je hebt vroeger eens gezegd dat je vanaf je eerste werk een poëtisch standpunt hebt ingenomen tegenover de daad*.

- Als ik daar nu over nadenk, dan vind ik dit een zin waar ik nog niet uit wijs kom. Een goed gedicht schrijven is een daad. We zien dat allemaal veel te letterlijk, die scheiding. Ik denk dat het trouwens altijd nodig is - in om het even welke maatschappij - dat er iemand is die beschouwend blijft, die zich niet laat meeslepen door acties. Een zeer belangrijk dichter, Léon Nolens, heeft die functie volledig op zich genomen. Dat wordt dan ‘zingen op het koord’ in plaats van koorddansen. Een hachelijke onderneming.

- *Je ziet ook het hermetisme als een vorm van discipline*.

- Ik denk van wel, maar het is een discipline die alleen maar duidelijk is voor de mens in kwestie. Het komt niet over als een vorm van discipline, eerder als een soort rariteit. Die discipline is - zeker nu - inherent aan wat ik maak, een constante zelf-

kritiek. Er ontstaat een afstand, zodat het produkt bijna totaal vreemd is geworden wanneer het dan geschreven is. De meest bewogen tekst, waarachter de grootste verontwaardiging kan schuilen, zie je eens gedrukt zwart op wit als een vreemd ding, daar sta je heel kritisch tegenover. Dat bewijst dat ook het engagement dubbelzinnig is.

- *In heel je werk zit duidelijk een negatieve sfeer. Een titel als 'het dagelijkse feest' is dan ook waarschijnlijk ironisch bedoeld*.

- Niet helemaal. In het gedicht zeg ik o.a.:

> het dagelijkse feest
> van de verwondering voorbij.

Het is er dus wel, dat feest, maar zo momentaan, zo onberekenbaar is de verwondering dat het geen basis heeft. En die negativiteit... die is nogal misleidend. Akkoord, ik ben constant bezig met de dood, om haar uit te kunnen bannen. Maar als je echt negatief bent ingesteld, maak je je er dan zoveel zorgen over? De vraag 'waarom leef ik' is steeds verbonden met 'waarom moet ik dan sterven': dat is een vicieuze cirkel.

- *Je proza is altijd een soort monoloog geweest. Nu ben je ook toneel gaan schrijven, dat daarentegen dialoog is*.

- Precies daarom trouwens, omdat je daar ontsnapt aan die verschrikkelijke discipline die een monoloog vereist. Het is totaal introvert en door het toneel kun je er aan ontsnappen. De personages worden mensen; die beginnen te spreken. Het zijn acteurs die het spelen. Het wordt allemaal heel werkelijk. Het is het tegendeel van de monoloog, en ergens is het toch ook weer hetzelfde, eens dat het doek gevallen is.

Ik geloof dat ik gewoon graag van discipline verander. Alleen

gedichten schrijven, of alleen proza, dat lijkt me iets vreselijks, want dan kun je niet meer verwisselen van vertrekpunt. Want je begint helemaal anders als je toneel schrijft. En je kunt ook dingen toetsen op een heel andere manier. De situatie die je moet weergeven is heel anders. Dat vind ik heel boeiend. Je zou het misschien consequent kunnen toepassen en één thema in verschillende disciplines uitwerken om te zien waar nu precies het verschil zit en de gelijkenis.

- *Je eerste eenakters als 'Camera Moederhuis' of 'De fiets' zijn sterk geëngageerd, maar toch gebruik je daar heel wat elementen uit het surrealisme en het symbolisme. Is er daar geen tegenstelling?*

- Het is juist de tegenstelling die mij kunstmatig lijkt. In 'De fiets' ben ik zo geëngageerd als in een politiek pamflet. Er is geen verschil. Het komt wel anders over. Het wordt trouwens anders aan de mensen doorgegeven. Als je een pamflet laat drukken op 4.000 exemplaren, wat ik b.v. heb gedaan met een pamflet voor abortus, dan krijg je dat in de bus en dat kan iedereen lezen. Bij zo een eenakter als 'De fiets' is er een kleine groep van mensen die er naar gaat kijken en die er voor gevoelig is of niet. De manier waarop het opgevangen wordt is totaal anders, maar de impuls is identiek. Maar er zijn nog andere vragen: hoe komt het dat alleen een bepaalde groep, een bepaalde klasse, naar toneel gaat kijken? Is dat soms alleen de schuld van de schrijver? Waarom zou men alleen de 'logische' manier van denken mogen gebruiken om een situatie te verwoorden? Een symbolische benadering gaat soms veel dieper.

Er is echter een ander verschijnsel waar nooit over gesproken wordt en dat ik belangrijk vind. Dat heb ik vastgesteld door het feit dat ik heel veel dichters en schrijvers ken, die allemaal, van het moment dat ze niet de gewone, academische manier van schrijven

beoefenen en dus min of meer experimenteren, dat zij allemaal met publikatiemoeilijkheden zitten. Het is mij opgevallen dat als men een lyrisch experiment toepast, dus een experiment dat niet als zuiver stijlelement overkomt, dan zijn de problemen om te publiceren veel groter dan wanneer je een ijskoud onderzoek van schriftuur doet. Je wordt dus eigenlijk door de maatschappij verplicht, als je het niet doet zoals de anderen en als je geen vorm van schriftuur hebt die duidelijk herkenbaar is, om het dan zo zakelijk en zo koel mogelijk te zeggen.

En dan komt gewoonlijk het verwijt dat dit poëtisch proza is, dat het eigenlijk poëzie is, bijgevolg is het niet *commercieel* en kan het niet uitgegeven worden. Maar het zit misschien in de manier van weergave, die zo eigenzinnig overkomt dat al die conclusies daaraan verbonden worden. En dan zou je de vraag kunnen stellen: waarom kan experimenteel werk dat koel, zakelijk overkomt, nog net wel gepubliceerd worden? Omdat men denkt met een andere vorm van intelligentie te maken te hebben? Waarom kan een experiment op de meer surrealistische of subjectieve manier dan niet? Dat vind ik heel vreemd. Omdat de burgerlijke manier van denken - zich veilig stellen voor het avontuur - in het gedrang komt?

- *Je hebt nu proza, poëzie en toneel geschreven. Is er een bepaald genre dat voor jou primeert? Je hebt eens gezegd dat poëzie voor jou een catalisator is*.

- Wel, op dit ogenblik is het moeilijk om daar een antwoord op te geven. Ik heb net een nieuw script af en weet niet wat mijn volgend werk zal zijn. Ik heb de indruk dat ik voor alle disciplines naar een nieuwe vorm aan het zoeken ben. En momenteel hou ik alleen maar nota's bij, een soort dagboek, en heb ik het gevoel dat ik in een periode van mutatie ben. Ik begin de beperking van

elk genre op zichzelf sterk aan te voelen. Als je nu b.v. een boek van Vogelaar neemt, dan vind je daar een fragment proza in, een fragment luisterspel of toneel; die schriftuur is zo eigenzinnig dat ze naar alle kanten vertakt. En misschien is dat wel, fundamenteel gezien, de oplossing, als je één medium naar alle kanten kunt doen uitstralen, dat je dus dialogen en monologen, dat je alle tendensen van een bepaald medium verbindt met de elementen van een ander medium. Daar ben ik nu constant mee bezig om iets te maken dat alle media in zich zou houden. Materieel gezien blijft het natuurlijk een gedrukte tekst. Je zou het moeten kunnen brengen op een andere manier. En omdat de schrijver nooit zijn eigen produktie maakt - hij kan zijn tekst sturen naar een uitgever of naar een tijdschrift en wachten tot hij gedrukt wordt - zou het altijd maar één derde zijn van wat hij bedoelt. Als er andere elementen in zitten, dan blijven die dus zwart op wit. Voorlopig zie ik daar nog geen oplossing voor, tenzij in een heel andere opvatting van de verschillende media, van televisie, van film, van proza. Dat is nog niet mogelijk. Ik stel me voor dat ik heel anders zou schrijven als ik b.v. over een studio zou beschikken in de radio. Als ik met geluid en met beelden zou kunnen werken, dan zou ik andere dingen maken, maar je zit ten slotte alleen maar achter je schrijftafel. Je weet dat er een sprong moet gebeuren, maar die kun je zelf niet waarmaken. Je bent totaal afhankelijk van de produktie. Daar ligt het probleem. Heeft het dan nog wel zin dat ik blijf teksten schrijven, apart ingedeeld, toneel, proza, gedichten, en telkens een kanaal zoek voor dat ene ding?

Ik heb gemerkt, in het laatste ‘Schrift’ van Daniel Robberechts, dat hij zich ook dit soort vragen stelt, dan meer maatschappelijk gezien. Wij zijn allemaal in eenzelfde straatje terechtgekomen. Wij hebben niet de minste macht wat de produktie betreft.

- *De titel van je dichtbundel ‘Fossiel’ is weer een verwijzing naar*

het verleden en naar de dood.

- Niet alleen. Ik denk dat iedere tekst in feite een fossiel is. Het is een bestendiging van een ervaring. Het kan ook nog andere dingen inhouden, maar het is in de eerste plaats een fossiel van een verleden, een produkt van een ik, een identiteit, dat daar pasklaar ligt. Ieder boek is dus een fossiel. Maar hier is het wel in de context van het fossiel van de herinnering.

- *Deze bundel 'Fossiel' heeft net trouwens als 'Het dagelijks feest' een cirkelvormige structuur. Heb je hiermee de kringloop van leven en dood willen uitbeelden?*

- Niet letterlijk, ik bedoel niet a priori. Ik heb niet gedacht: ik ga iets maken dat een cirkelvormige structuur heeft. Maar ik merk dat bijna alles wat ik maak onvermijdelijk die structuur in zich houdt en ik probeer die nu te verbreken, maar ik weet nog niet of dat kan, of het niet mijn manier van denken en van leven is.

- *Het verleden, de herinnering en de tijd blijken je obsessies te zijn. Zij wijzen op een zekere levensangst*.

- Ja, dat heb ik onlangs nog opgeschreven. Als ik dat dus aanneem als een vaststaand feit, dan zal ik dus nooit 'objectieve' literatuur maken! Dan zit er aan de basis altijd die conflictsituatie met het leven, omdat die angst zo belangrijk is. Maar dat vereist een ander levensgevoel, en zelfs met die periode van een meer politiek engagement en van een zoeken naar een meer functionele schriftuur van de laatste jaren is die angst van geen kanten verminderd of als vraag gesteld. Dat lijkt dus wel iets heel primordiaals te zijn. Maar nu zou ik dit wel in zoverre willen

assimileren dat het niet meer de woorden dicteert en de structuur, dat je wel weet dat het eronder sit, maar niet dat het een drijfveer is die over alles beslist. Dat vind ik een tamelijk akelig gevoel. Dan wordt je geschreven, zoals men zegt. En ik denk dat die periode voorbij is. Er is een enorme afweer voor het ogenblik, om dat spontane, therapeutische schrijven nog te beoefenen. Ik denk dat dit echt afgeschreven is.

- *Tegenover de doodsobsessie staat de erotiek. Wat betekent zij in je werk?*

- Georges Bataille heeft hierover iets geschreven waar ik volledig mee instem: 'De erotiek is in het bewustzijn van de mens datgene wat hem zelf op het spel zet. Sterker, de erotiek is de instemming met het leven tot in de dood'. Maar het veranderen van de manier van schrijven is nooit alleen de inhoud. Het houdt in een andere visie op de erotiek, een bewuster manier van denken en van het neer te schrijven, een ander levensgevoel, relatiever, en een min of meer overwinnen van de levensangst voor zover dat mogelijk is. En al die elementen te samen doen je zo uitmonden in andere structuren, daar ontkom je niet aan.

- *'De houtworm' is ten slotte een confrontatie met jezelf. Eigenlijk is elk boek dat je schrijft ook een afrekening met de levensangst*.

- Minder toch in 'Het stenenrijk'. Ik ben me er wel van bewust geworden bij het schrijven van 'De houtworm', dat het een confrontatie was. Nadien heb ik al die interviews gemaakt en daarna dacht ik: ik ga nu een tijd afscheid van mezelf nemen. Maar dan merk je weer dat je toch in die personages een deel van jezelf infiltreert, en veel van je gevoelens aan het woord laat, via die personages. En

dan kun je de vraag stellen: is het niet oneerlijk om een personage te gebruiken om je eigen gevoelens in te projecteren?

Dan is er nog een andere mogelijkheid. Dat is een zeer flagrant schrijven, over mezelf, een soort dagboek, waar dat dan allemaal tezamen in zou zijn. En dan is het grote probleem voor mij: gaat dan het experiment, het avontuur voor mij van het schrijven niet verdwijnen of zo ondergeschikt zijn aan de weergave dat het gewoon ophoudt een zin te hebben?

- *De volgende stap voor jou lijkt me inderdaad een totaal autobiografisch schrijven*.

- Er stak inderdaad veel van mezelf in mijn personages, alhoewel het telkens personages waren die in mijn omgeving in werkelijkheid rondliepen. Maar toch was er een infiltratie van eigen gevoelens. Als je dat op het spoor wilt komen zit er inderdaad niets anders op dan een zo strikt mogelijke autobiografie te schrijven. Ik ben nochtans altijd allergisch geweest voor een dagboek. Ik vond dat de manier om jezelf te koesteren, allerlei onbenullige dingen opschrijven om toch maar bezig te zijn. Maar het dagboek van Kafka heeft me nu overtuigd dat het helemaal niet zo hoeft te zijn, en dat het niets te maken heeft met eigenliefde. Het is ook een afrekening.

- *In de bundel 'De houtworm' vormt het tweede deel een verhelderend tegenwicht voor het eerste deel, 'Vlees in glas'. Ook in 'Het stenen rijk' laat je een verhelderend 'dossier' volgen op de verhalen en in 'Een kleine zeeanemoon' volgt ook weer een verklarend derde deel. Je schijnt dus wel bestendig een behoefte te hebben wat je eerst geschreven hebt nadien te verklaren*.

- Ja, maar daar is wel een toeval mee gemoeid, wat 'Het stenen-

rijk' betreft zeker. Toen die verhalen klaar waren en ingezonden bij de uitgever, kreeg ik een telefoontje dat het boek te kort was en werd mij gevraagd om er nog een verhaal aan toe te voegen. Dat kon ik niet. Met die zes verhalen was het boek voor mij af. Maar ik had wel veel notities gemaakt, zonder erbij ooit te denken aan publikatie. Ik heb toen die notities ingekeken, waarbij ik dacht dat er misschien wel dingen inzaten die bruikbaar waren om gepubliceerd te worden. En toen heb ik zo ongeveer een vierde van die notities overgehouden en daar heb ik dat dossier van gemaakt. Maar dat was dus zuiver toeval. Dat is het verschil met 'Een kleine zeeanemoon'. Daar had ik dus een eerste deel dat zuiver autobiografisch is, het tweede deel is in de tweede persoon geschreven en is ook veel experimenteler als schriftuur. Ik had het boek eerst opgevat als het eerste deel van een reeks over een thema. En ik was dus al bezig aan wat ik dacht dat het tweede deel zou worden. Toen ik daarmee bezig was, zag ik dat het eigenlijk nog deel uit kon maken van het eerste boek, inderdaad als een verduidelijking. En nu ben ik tot de conclusie gekomen dat je van meetaf een boek zó moet maken dat die verduidelijking op het einde niet meer vereist is. Dat is eigenlijk een omslachtige manier van werken. In feite zou de schriftuur zo flagrant moeten zijn - dat heeft zelfs niets te maken met wèl of niet hermetisch - dat alles onmiddellijk in de weergave vervat is. Dat is eigenlijk de vermomming op het spoor komen. Want de evolutie sedert de 'Jonkvrouw' en 'Bongobloesembloed' is grotendeels voortgekomen uit het besef dat ik alle mogelijke situaties vermomde in een manier van schrijven die voor meerdere uitleg vatbaar is.

Die evolutie gebeurt bij mij heel langzaam. En tegelijk met dat proces van verdichting en verlichting zie je dat het zuiver experiment een beetje in het gedrang komt. En ik blijf er bij dat je geen tekst hoeft te schrijven als er geen nieuwe structuur bij aanwezig is. Ook de taal die wij ons toegeëigend hebben, zonder te weten

wat wij eigenlijk zeggen, spreken wij allen zeer automatisch. Dan rijst de vraag in hoeverre je voor de elite schrijft wanneer je nieuwe woordcombinaties maakt zoals Marcel van Maele en Max Kazan heel bewust hebben gedaan. De taal zou volgens velen altijd omgangstaal moeten blijven, versleten door het dagelijks gebruik. Dat kan toch niet.

- *Dit toenemend engagement in je werk moet tot logisch gevolg hebben dat het experiment op de achtergrond raakt. Maar het vrij hermetisch karakter van je schriftuur was toch ook een middel om de bewustzijnsstroom bij de lezer te verbreden. Anderzijds leidt je engagement dus naar een eenvoudiger schriftuur en naar een direct verwijzen naar de werkelijkheid. Hier zit je dus in een paradoxale situatie die reeds bij verscheidene auteurs een crisissituatie heeft veroorzaakt*.

- Ik vraag mij af hoe lang ik nog die crisissituatie zal kunnen uitstellen. En misschien is het totnogtoe altijd uitgesteld geworden omdat ik telkens van medium ben veranderd. En als ik nu zou besluiten om de volgende vijf jaar niets anders dan proza te schrijven, dan ga ik zeker die crisissituatie tegemoet. Daar twijfel ik geen moment aan. Ik vind het voor mij een voordeel dat ik nog geen definitieve stijl heb. Nu is er niets zo irriterend voor de buitenwereld als iemand die niet onmiddellijk herkenbaar is. Bij iedere poging denk ik: dit is een poging, een experiment, een avontuur, maar het is nog niets definitiefs. Het is heel goed mogelijk dat ik tot mijn tachtigste jaar telkens iets zal schrijven, waarvan ik denk dat het nog niet definitief is. Als ik me dan vergelijk met andere schrijvers, die jarenlang op dezelfde manier de dingen zeggen die ze willen zeggen, dan vind ik dat ergens een voordeel, maar ook een geweldig nadeel. Maar die crisis zal wel komen, denk ik. Ik zit thans nog altijd in de tweestrijd van een duidelijker zegging, het

flagrant schrijven en in hoeverre daar nog experiment bij mogelijk is.

- *De bundel 'In de klok van de machine tikt een mens' bevat gedichten bij tekeningen van Carl Bungert. Waarom noem je deze in de ondertitel 'anecdotische gedichten'?*

- Ik had vroeger al gedichten geschreven over plastisch werk van andere kunstenaars, o.a. poppen van een meisje uit Antwerpen. Maar hier was het zo dat ik bij Bungert een pak tekeningen ben gaan halen en op die tekeningen heb ik dan teksten gemaakt. Ik noem het anecdotisch in die zin, dat ik vertrek van iets dat al gegeven is. In vergelijking met de bundel 'Vergeten grens' is er dus wel een groot verschil.

- *De titel van je bekroonde bundel 'Vergeten grens' bedoelt eigenlijk de grens tussen leven en dood*.

- Ja, maar ik heb de titel wel uit de krant, uit een reëel feit. Zowat drie jaar geleden verscheen een artikel met als titel 'Vergeten grens' over een gebied, waar ergens een grens was vergeten, zodat het een soort niemandsland was geworden. En omdat ik bezig was met die gedichten, natuurlijk in een heel andere richting, inderdaad leven en dood, vond ik het wel leuk om deze titel over te nemen.

- *Het begrip tijd staat centraal in deze bundel*.

- Het is inderdaad niet zo zeer de doodsobsessie, maar het tijdsbesef. Het vers 'De tijd kerft in de mens een stigma' is zowat de essentie van de bundel. De tijd tatoeëert ons. Daar geloof ik in. Met dat thema ben ik ook in mijn nieuw prozaboek 'Een kleine

zeeanamoon' bezig. Het thema van het vermoeden ontstaat uit het tijdsbesef. De ervaring van de tijd die ons rest, brengt een verantwoordelijkheidsbesef mee en maakt ieder ogenblik ongelooflijk intens. Daarom is mijn werk een verdediging van het leven, op een averechtse manier uitgedrukt. Via het doodsbesef wordt het leven, en dus ook de tekst die er een weerspiegeling van is, elektrisch geladen. Voor mij komt schrijven neer op een soort gijzelrecht. Je zet jezelf gevangen om alles te noteren. Maar toch niet levensvreemd, want zonder ervaring kan ik me niet voorstellen dat ik iets te zeggen zou hebben. Schrijven over niets kan ik me niet voorstellen. Er zijn wel mensen die het doen, maar dat wordt dan meer formeel. Dat maakt dat ik nu moeizamer schrijf, veel langer werk aan een tekst dan vroeger. In tegenstelling met mijn vroegere publikaties heb ik aan 'Vergeten grens' lang gewerkt. Sommige gedichten, geschreven in 1971, heb ik altijd maar opnieuw bewerkt. Meestal werden die gedichten aanzienlijk korter.

- *Wat wordt dan de essentie?*

- Misschien wel de verwondering dat het mogelijk is het leven zo te ervaren en zo te formuleren. Daarom kan het geen geheimtaal zijn. Toch is elk gedicht nog een wereld op zichzelf en moet je zoeken wat er achter de woorden is. Mijn nieuwe gedichten zijn echter veel opener, minder gecondenseerd.

- *Je hebt het omslag van deze bundel zelf ontworpen. De tekening is een grafische voorstelling van het hoofdthema van deze poëzie, het tijdsbesef. Betekent dit dat je ook weer op plastisch gebied werkzaam bent?*

- Ik heb zes tekeningen gemaakt die functioneel in verband met deze gedichten staan. Ik heb ze gemaakt na de gedichten omdat

ik van plan was de bundel te illustreren. Maar dit kwam te duur uit, zodat alleen het omslag is overgebleven. Van de zes tekeningen heb ik nu een paneel gemaakt. Wanneer ik nog zal tekenen, zal het waarschijnlijk altijd rechtstreeks in verband zijn met mijn literair werk. Er zullen niet meer zoals vroeger perioden van schilderen of van schrijven zijn, maar de twee dingen tezamen, het ene in verband met het andere.

- *Zijn de tekeningen dan illustraties bij de gedichten?*

- Illustratie is een woord waar ik niet zo van hou. Het geeft dan de indruk dat de tekening een anecdote wordt. Ik geloof dat die tekeningen wel zelfstandige dingen zijn.

- *Het thema tijd komt in de plaats van de mystiek.*

- In de plaats van alles eigenlijk. Het is die confrontatie die belangrijk is.

- *Het is een filosofisch probleem. Is literatuur voor jou niet een vorm van filosofie?*

- Eigenlijk wel. Dat wordt me wel verweten. Maar zo zie ik het toch wel. De idee dat je schrijft voor de mensen die nog niet geboren zijn, heeft er misschien mee te maken, iets dat buiten deze tijd staat. Ik ben filosofische werken gaan lezen omdat ik er zelf zo mee bezig was. En dan heb ik ontdekt dat Adorno precies geformuleerd heeft wat ik meende een literair probleem te zijn. Het was geen literair, maar een filosofisch probleem. De vraag die dan rijst is: Heeft filosofie politiek gezien een functie? Dat is een vraag die zowel aan een schrijver als aan een filosoof kan gesteld worden. Heeft het zin dat hij over dingen gaat nadenken en

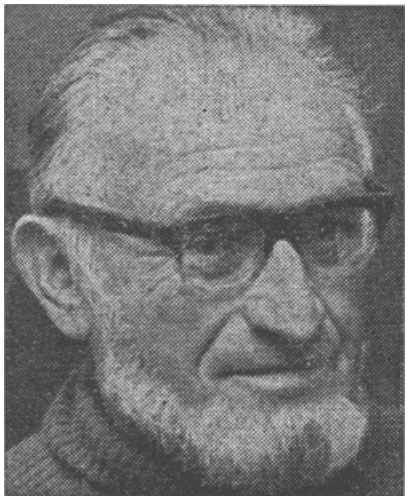
dus niets verandert aan wat rond hem gebeurt? Hij neemt dan immers niet actief deel aan het gebeuren.

Maar je blijft altijd een getuige. Daar is niets aan te doen. Op het ogenblik dat je buiten komt, dat je de krant inkijkt of de televisie aanzet, wordt je overspoeld met tijdsinformatie. En het is helemaal mijn bedoeling niet om die weg te werken, want ook in mijn nieuwe boek staan er fragmenten over TV-uitzendingen, over de indianen of de havenstaking te Antwerpen. Maar het is het verschil tussen iemand die, nadat het gebeurd is, voor zichzelf gaat uitmaken wat het te betekenen heeft, of iemand die meeloopt terwijl het gebeurt, er actief aan deelneemt. Het is een andere soort solidariteit.

- *Mettertijd is je werk veel concreter geworden*.

- Ja, hoe langer hoe meer, vooral mijn toneel. Ik heb net een nieuw toneelstuk klaar, ‘Best mogelijk’, geschreven in de volkstaal en dat handelt over een concreet, echt gebeurd feit. Een fabrieksmeisje van 20 jaar, gescheiden van haar man, brengt alleen op een zolderkamer een kind ter wereld en wurgt het. Er kwam een proces van. Ik heb alle krantenknipsels hierover bewaard en bouwde een toneelstuk op. Ik vond dat het hier geen zin had om een literaire taal te gebruiken. Volgens het medium kies ik mijn thema's. Ik bewonder de dichters die alleen poëzie schrijven, maar voor mezelf vind ik het een bevrijding om van medium te veranderen. Proza zie ik nog altijd als iets introverts, iets zonder concessies. Ik zoek wel een ontsnappingsmogelijkheid uit die strikte monoloog, maar voorlopig niet in het proza. Ik vraag me af of dit ooit zal komen.

Marnix Gijsen



Pseudoniem van Jan Albert Goris. Geboren te Antwerpen op 20 oktober 1899. Promoveerde in 1925 te Leuven in de geschiedenis. Was enige tijd docent aan de universiteit te Leuven. Daarna gemeente- en rijksbetrekkingen. Werd in 1941 belast met de Belgische voorlichting in de Verenigde Staten. Hoogleraar aan de universiteit van New York. Debuteerde met humanitair expressionistische gedichten, ‘Loflitanie van den H. Franciscus’ in 1920. In 1947 verscheen zijn eerste roman ‘Het boek van Joachim van Babylon’.

Dit interview verscheen in november 1974.

- *Marnix Gijsen, op 20 oktober bent u 75 jaar geworden. Tijdens de hulde die men u in 1959 bracht in het Osterriethhuis te Antwerpen ter gelegenheid van uw 60ste verjaardag, zei u: 'Gij moet mij niet waarderen, gij moet van mij houden'. Is die wens ook de stimulerende kracht geweest voor het schrijven van uw vele romans?*

- Wel, ik heb dat overgenomen van een uitspraak van Crommelynck. Ik heb eens met Fernand Crommelynck geluncht, tezamen met Craeybeckx in 'La Rade' te Antwerpen, en wij zaten rechtover mekaar en tijdens de lunch wilde ik hem op een stuntelige manier zeggen hoeveel ik zijn werk waardeerde. En hij zei: 'Non, cher ami, il ne faut pas m'admirer, il faut m'aimer'. En dat vind ik heel goed. Ik heb dat trouwens herhaald op dat moment.

- *De thematiek van heel uw romanoeuvre lijkt me te herleiden tot de verhouding van de man tot de vrouw en van het individu tot de maatschappij*.

- Dat is het essentiële, met daarbij nog min of meer metafysische beschouwingen in zover ik er belang aan hecht. Maar ik vind dat inderdaad essentieel, de verhouding van de man tot de vrouw, en in hoever ge in vrede kunt leven met de maatschappij. Ik heb niet de ambitie om deze maatschappij te gaan veranderen. Ge kunt zeggen dat ge niet akkoord zijt met de kapitalistische

maatschappij - ik ben een paar keren achter het Gordijn geweest - die werkt helemaal niet. En daar is toch een suppressie van de vrijheid, die wij toch waarderen. Het is heel goed mogelijk dat er in Rusland mensen zijn, die daar niet onder lijden. Maar er is toch een zeker percentage, de elite eigenlijk, die er wel onder lijdt.

- *De ik-figuur in uw romans staat altijd wat op een afstand van de gebeurtenissen. Hij is een observator, die zich distancieert en aldus de gedragingen en de reacties van de anderen ontleedt. Stemt dit overeen met uw eigen levenswijze?*

- Ja, dat is mijn positie. Ik ben immer geëngageerd in de gebeurtenissen in het verhaal, maar toch meestal op een afstand, vanwaar ik het bekijk. Ik denk dat een schrijver toch een getuige moet zijn van zijn tijd en van zichzelf, dat hij moet observeren. Dat is in grote mate het geval met het boek dat nu verschijnt, 'De kroeg van groot verdriet'. Dat is een periode uit mijn leven in New York, na de oorlog, vóór 'Harmagedon', en daar speel ik een rol in, de hoofdrol zelfs. Misschien is er hier en daar ook een afstand, anders zou het een biecht worden. Eigenlijk is het een biecht.

- *Dat is een deel uit het vierluik waaraan u werkt*.

- Dit is het derde deel. Het eerste deel is 'Het paard Ugo', dat speelt te New York in de vreemde periode van 10 mei 1940, het begin van de oorlog, tot 7 december 1941, de dag van Pearl Harbour. En het tweede deel ben ik nu aan het schrijven, dat heet 'De loopgraven van Fifth Avenue' en handelt over de oorlog en het derde deel speelt na de oorlog en het vierde is 'Harmagedon'. Maar met dat tweede heb ik veel last, want om te schrijven over de oorlog en de Belgische kolonie moet ik er mensen bij brengen, die nog leven. De meesten zijn dood, gelukkig voor mij. Ik moet ze

vernoemen, want anders kan ik het niet schrijven. Het is de geschiedenis van de oorlog, gezien vanuit New York en vanuit het toenmalige Kongo. Daar breng ik allerlei personages in, die ik moet noemen, zoals Georges Theunis, die mijn chef was. Hij speelt daar een grote rol in.

- *U hebt als ambtenaar in New York ook de Belgische politiek in Kongo verdedigd*.

- Maar dat was onze verdomde plicht. De Hollanders deden dat van hun kant. Het Belgisch koloniaal beleid was dan toch niet zo idioot. Dat was heel goed te rechtvaardigen. En dan, de Amerikanen met hun systematisch en onnozel antikolonialisme hebben er ons in gelapt zoals ze de Hollanders erin hebben gelapt in Indonesië. Ik zal niet zeggen dat alles wat ze deden perfect was, maar als koloniaal regime was het toch het zachtste dat er in Afrika of in Azië gebeurde. Ik ken het natuurlijk niet zo goed. Ik ben er maar twee keer op bezoek geweest. Maar als principe, als leidende gedachte vond ik de Belgische koloniale politiek helemaal zo dwaas niet.

- *Al uw romans zijn eigenlijk getransformeerde autobiografieën, en vaak zijn ze slechts heel licht vervormd*.

- Dat is zo, soms zijn ze zelfs tot 95% authentiek, maar dat is niet altijd zo. Sommige zijn bijna niet getransformeerd, zoals ‘Klaaglied om Agnes’. Dit is geschreven zoals het gebeurd is. ‘De kroeg van groot verdriet’ in zekere mate ook. Andere dingen ook zoals ‘De kat in de boom’. Dat zijn allemaal dingen die ik beleefd heb of die ik van dichtbij gezien heb. Maar in het leven zijn de meeste dingen niet afgerond. De fictie dient in de roman om het geheel af te ronden. Ik vind het feit dat het autobiografisch of fictief is niet van

belang. Nu ben ik nog in leven, maar als ik vijftig jaar dood zal zijn, welk belang heeft dat dan of het een getuigenis is of een geromanceerde geschiedenis?

- *Maar u schreef dus geromanceerde memoires?*

- Ik heb nooit geschreven dan over mezelf, of hetgeen ik in mijn onmiddellijke nabijheid heb gezien.

- *Nu is dat ik-personage in uw romans bijna altijd een heel schuchtere man, die het eigenlijk moeilijk heeft met het leven*.

- Dat heb ik ook wel eens in een gedicht gezegd, dat het moeilijk was om te leven. Dat correspondeert waarschijnlijk met mijn karakter en met mijn hele levensgeschiedenis.

- *Dat is wel vreemd voor een ambtenaar, voor iemand die heel zijn leven een sterk sociale functie heeft vervuld*.

- Ja, maar ik heb van het ambtenaarschap altijd een zeer hoog idee gehad. Ik ben 40 jaar ambtenaar geweest en ik heb dat altijd zeer ernstig opgenomen. En ik heb een haat tegen ambtenaren, die niets anders zijn dan dat. Want meneer Shakespeare heeft dat zeer goed gedefinieerd, ergens spreekt hij van de ‘insolence of office’. Dat hebben de meesten. Dat heb ik nooit gehad. Een ambtenaar moet zich constant verdedigen. Als hij bezoek krijgt dan zijn dat allemaal mensen die iets komen vragen waarop ze geen recht hebben. Dan moet ge die trachten te paaien.

- *Gedurende al die jaren was er de ambtenaar Goris en daarnaast de schrijver Gijsen. Welke rol speelde de literatuur in uw leven?*

- In mijn ambtelijke functie speelde zij niet mee. Ik ben eerst bij Van Cauwelaert geweest als kabinetschef, gedurende zes jaar, en dat was een heel humaan gedoe. De Antwerpenaars beschouwen de burgemeester als een burgervader, die oplossingen heeft voor alle moeilijkheden. Dat was plezierig. Want ik had tevoren heel weinig contact gehad met de mensen. Ik was een kamergeleerde en een jonge dichter, of een professor. En later heeft zich dat uitgebreid, eerst hier, en nog later in Amerika, zodanig dat ik meer mensen heb leren kennen. Mensen van meer en meer belang ook, en in Amerika, vooral in de U.N., mensen van allerlei landen en allerlei mentaliteiten. Dat was een mooie collectie. Daar heb ik veel uit geleerd, heel veel.

- *Toen u in Amerika was hebt u een aantal romans geschreven, die bij een recent verleden of zelfs bijna bij de actualiteit voor u aansloten, dat waren de romans die in Amerika speelden. Daarnaast schreef u romans, die verder in het verleden, in Vlaanderen speelden. En uw laatste werken zijn vooral het oproepen van herinneringen. Bestaat het schrijven voor u ook uit een soort 'á la recherche du temps perdu'?*

- Hoe ouder iemand wordt, hoe meer ge aan het oudste verleden denkt. Dan vraagt ge u af hoe het komt dat ge u zo gedragen hebt. Er zijn nu dingen die ik begrijp en die ik 20 jaar geleden niet begreep.

- *Schrijven is dus voor u een soort zelfverklaring*.

- Het is een catharsis, een soort van pro domo, een zelfverdediging en daarbij is het een groot genot. Ik schrijf graag en ik schrijf vrij vlug, gemakkelijk, maar ik weet heel lang op voorhand wat ik ga zeggen.

- *Is er dan een lange periode van voorbereiding?*

- Ja, waar ik dan over denk. Eer ik begin te schrijven weet ik wat ik ga doen. Een roman schrijf ik zo in een maand. Dit boek, ‘De kroeg van groot verdriet’, daar heb ik langer aan gewerkt. Ik heb het vier jaar laten liggen. Ik heb het in '70 geschreven en ik heb er heel Europa mee rond gesleept. Ik heb er dan veel uitgelaten tot dat het nu een vorm heeft die mij bevalt.

- *U bent tegen mooischrijverij, maar anderzijds hebt u toch een heel verzorgde stijl*.

- Voor mij is dat een economische stijl. Ik schrijf nooit een woord teveel. En als ik van een boek zeg dat het goed is, dan is dat omdat er geen woord teveel in staat. Dit nieuwe boek vind ik b.v. goed. Ik bedoel hiermee: in mijn werk is het een belangrijk boek. Of het werkelijk goed is, daar zal de lezer over oordelen.

- *Waarom is het belangrijk voor u? Is het omdat de gebeurtenissen die u vertelt, in uw leven van belang waren?*

- Ja, omdat het een periode behandelt, die voor mij heel moeilijk is geweest. En die niet volledig verklaard wordt. Maar de lezer weet er genoeg van om te begrijpen dat het een moeilijke tijd was. Dat staat er duidelijk in. In New York was er een bar waar ik elke avond naar toe ging om 11 u. als ik de laatste editie van ‘The Times’ kocht. Die ging ik daar lezen en ik ben er in gezelschap gekomen van een twaalftal professionele drinkers, daarom geen dronkaards, maar mensen die bang waren om naar huis te gaan omdat ze alleen waren. En die te verstandig waren om naar de televisie te kijken, en die dan dronken zodat ze in een soort van roes waren om half één 's nachts, als ik naar huis ging. Dat was een

heel mooie collectie, mensen van alle soorten.

- *U bent vaak sarcastisch in uw romans. Doet u dit om uw gevoeligheid te verbergen?*

- Het sarcasme ligt in mijn aard. Dat heb van mijn vader en mijn moeder gekregen.

- *Voor Gerard Walschap is het verhaal het belangrijkste element in de roman. Bij u is het verhaal slechts een hulpmiddel, een aanleiding om uw levenservaring te formuleren*.

- Dat is waar. Ik denk wel dat Gerard in zekere mate gelijk had om te zeggen dat een boek een verhaal is. Want de 'nouveau roman' is geen verhaal, daar is noch kop noch staart aan, dat kunt ge van achter naar voren lezen en dat vind ik niet goed. Maar er moet toch wel een verhaal zijn. En het grootste compliment dat ze mij ooit gemaakt hebben, ook nog in de laatste tijd, dat is: 'als we aan een boek van u beginnen, dan kunnen we niet eindigen, dan moeten we het doorlezen'. Dat is zoals met een boek van Simenon, als ik me daarmee mag vergelijken. Er is een heel goede spreuk in Frankrijk: 'Un Simenon commencé est un Simenon lu. Un Simenon lu c'est un Simenon oublié'. En daar is iets van waar, hoe knap hij ook is. Want ik ging regelmatig naar Zwitserland de laatste jaren, in een hotelletje, en daar stonden dan zo'n tiental werken van Simenon, die ik gelezen had, maar ik wist niet meer hoe het eindigde. Maar het verhaal is voor mij inderdaad ondergeschikt, het is een prétexte. Dat zie je zeker in 'Joachim van Babylon', daar is het duidelijk.

Het verhaal is maar een aanleiding. Ge moet ten eerste de mensen bezig houden, ge moet ze interesseren. Ge moet ze een verloop van gebeurtenissen geven, en daaraan vastknopen hetgeen ge denkt als nuttige beschouwingen daarbij te kunnen voegen. Maar ik heb

geen theorieën over het schrijven, hoor, ik weet daar niets van. Ik denk er zelfs niet over na. Ik denk dat een verhaal rechtlijnig moet zijn, zoals ge aan iemand zoudt vertellen wat er u overkomen is. Maar het verhaal is slechts het geraamte van het boek. Wat ge er bijvoegt, de bedenkingen die ge maakt en de filosofie die er zich uit ontwikkelt zijn van belang.

- *'De lange nacht' is uw enige roman, geschreven in de derde persoon. Staat hij misschien los van autobiografische gegevens?*

- Nee, integendeel, daarom precies heb ik hem in de derde persoon geschreven. Dat was een incident in mijn jong leven, en dat wilde ik niet in de eerste persoon schrijven. Het was te intiem.

- *Uw eerste roman hebt u geschreven in 1946, toen was u 47 jaar. Hoe komt het dat u zo laat begonnen bent met romans?*

- Omdat ik dacht dat ik het niet kon, dat ik geen verhalend proza kon schrijven. En dan ineens heb ik dat middel gevonden van dat Bijbelverhaal en ik ben dan maar voortgegaan.

- *G.K. van het Reve heeft met 'The Acrobat' geprobeerd om een engelstalige auteur te worden en ook Leo Vroman heeft voor een paar jaar gezegd nog uitsluitend in het Engels te willen schrijven. Hebt u daar ooit aan gedacht toen u in Amerika woonde?*

- Ik ben één boek begonnen in het Engels en toen ik twee of drie hoofdstukken af had, besloot ik het maar in mijn eigen taal te schrijven. Maar ik heb veel in het Engels geschreven, veel meer dan in het Nederlands, maar geen literair werk. Tijdens de oorlog was dat propaganda, maar later was het een soort journalistiek op universitair niveau.

- *Veel actie treft men in uw romans niet aan en dat is wel vreemd voor iemand die zo lange tijd in contact was met de Amerikaanse literatuur, die precies door een grote actie wordt gekenmerkt. Bij u is de actie beperkt tot de anekdote*.

- Maar die actie trekt mij niet aan. Ik denk niet dat ge veel actie nodig hebt. ‘Er gebeurt nooit iets’, dat is mijn leidmotief. De anekdote gebruik ik omdat ze illustratief is. Er gebeurt zo weinig, het zijn kleine dingen die van belang zijn, niet de grote drama's die iedereen kan ondergaan. De kleine vorm van dramatiek, dat is voor mij belangrijk.

- *Op het einde van ‘Terwille van Leentje’ laat u uw personage Jacob Vasteels de wereld en de maatschappij bestempelen als ‘een grotesk en onbelangrijk spektakel, in zoverre men kan vergeten dat het ook weerzinwekkend is. Wat een denkend mens overblijft, is te doen zoals Rembrandt op een van zijn laatste zelfportretten: in een spiegel superieur grijnzen'. Dat is eigenlijk een stelling van Marnix Gijsen*.

- Ik heb altijd de wereld beschouwd als een gekkenhuis. En ze houden de mensen zoet op een dwaze manier. Neem nu een krant, de helft ervan is sport. De club van Waregem heeft de club van Okegem verslagen met 2 tegen 1. En dat wordt allemaal gedrukt. Dat is misschien belangrijk voor Okegem, maar in de gemeenschap heeft dat toch niets te betekenen. En of meneer Merckx nu betere kuiten heeft dan iemand anders, dat gaat ons ook niet aan, want wie rijdt er nu nog fiets behalve de koningin van Holland? Dat is toch allemaal stapelgek? Dat heeft geen zin. En de intellectuelen, die tellen niet, of zo weinig.

- *De initiatie, inzonderheid dan in de seksualiteit, is een terugke-*

rend thema in uw werk.

- Ik denk dat dat zeer belangrijk is, maar daar kunnen de jonge mensen thans niet veel van begrijpen. Wij zijn in een heel andere atmosfeer opgegroeid. Nu is dat allemaal vrij en is er geen reserve meer, maar in onze tijd werd dat zeer interessant gemaakt omdat het allemaal verboden was.

- *Nu is de initiatie ook belangrijk in het werk van Jef Geeraerts, een schrijver die u waardeert. Is het misschien deze verwantschap die u bij hem aantrekt?*

- Omdat Geeraerts, niettegenstaande zijn ongeloof en zijn combatieve anticlericalisme, nog altijd een soort van nostalgie heeft naar de vormen die ze hem opgedrongen hebben in zijn jeugd. Het grote element van het katholicisme is het zondebesef. Geeraerts zegt nu dat hij dat niet meer heeft. Ik heb dat ook niet, maar tot daar-aantoe. Maar daarnaast hebt ge toch een besef van fatsoen, van de dingen die ge doet en die ge niet doet, omdat ze een weerslag kunnen hebben op de gedragingen van andere mensen of zelfs op het lot van andere mensen. En dat is veel belangrijker.

- *Heel uw roman-oeuvre straalt eigenlijk cultuur uit. Ik denk b.v. aan een titel als 'De school van Fontainebleau' waarmee u verwijst naar een schilderij van een onbekend meester uit de 16de eeuw dat in het Louvre hangt en waarop men Gabrielle d'Estrées ziet met de hertogin De Villars. Voor wie schrijft u dergelijke werken?*

- Ik schrijf niet voor boeren. Ik schrijf eigenlijk voor snobs, voor mensen met een zekere cultuur. En daarom gaat het er in Nederland veel beter in dan bij ons, omdat de mensen daar toch meer gecultiveerd zijn, denk ik, dat ze meer gelezen hebben en meer attaches

hebben, die wij niet hebben. Ik ben zeker niet een volksverbonden schrijver. Er is niets landelijks aan mijn geschriften, behalve misschien ‘Telemachus in het dorp’.

- *Verleden jaar bent u nog eens naar Amerika teruggekeerd omdat er een film over u moest gemaakt worden. Was dat een bijzondere ervaring?*

- De laatste keer dat ik in Amerika was geweest, was in 1968 toen ik uit Japan terugkwam. Ik ben er toen enkele dagen gebleven. In september verleden jaar ben ik teruggegaan voor een kleine maand en ben daar terecht gekomen in de grootste hittegolf die Amerika ooit gekend heeft. Nu heb ik graag warmte en hitte, maar dit was monsterachtig. We hebben dan alle plaatsen bezocht waar ik geweest ben tijdens mijn ongeveer 30-jarig verblijf. Het was interessant. Het verandert alles zo vreselijk snel. Wat mij getroffen heeft, dat is de verandering in atmosfeer in New York, waar de negers nu tot hun recht gekomen zijn, maar waar ze blijk geven van een arrogantie en provocerend zijn op een pijnlijke manier. Ze zijn werkelijk brutaal. Ze lopen u op Times Square met opzet tegen het lijf om te zien hoe ge reageert.

- *Thans wordt er een TV-film gedraaid naar uw roman ‘Klaaglied om Agnes’, Bent u daarbij betrokken?*

- Nee, ik heb die mensen gezien bij het begin, Wim Hazeu en juffrouw Keulen, en toen heb ik hen gezegd: als ge mijn twee personages respecteert en de algemene lijn van het verhaal, in zoverre dat er een is, dan wil ik mij daar niet mee bemoeien.

Maar er is ook een meneer Sluizer, die wilde een film maken over ‘Mijn vriend de moordenaar’. Dat had ik wel graag gehad, maar wat hij tot hiertoe ervoor gedaan heeft weet ik niet.

- *Tijdens uw lang verblijf in de Verenigde Staten hebt u waarschijnlijk ook heel wat Amerikaanse schrijvers persoonlijk leren kennen*.

- Niet veel, ik heb dat nooit gezocht. Ik heb er een drietal gekend: Edgar Lee Masters, die ik ben gaan opzoeken, Carson McCullers, over wie ik nog geschreven heb in een of ander tijdschrift. Voor haar heb ik een groot respect. En de derde was Dorothy Parker; die heb ik gekend toen ze al permanent dronken was. Carson McCullers was dat ook. Hier en daar heb ik er nog wel een ontmoet, maar zonder er erg groot belang aan te hechten. De anderen interesseerden me niet.

Carson McCullers was een heel curieuse vrouw, een echte Zuidelijke dame, maar ze was vreselijk gehandicapt. Ze was half verlamd, geloof ik. Ze dronk veel te veel, en ik heb haar ontmoet bij John Brown, die hier cultureel attaché geweest is. Ik zei haar dat ik haar bewonderde en ze zoende mij, tot grote verbazing van alle aanwezigen. Toen heeft ze mij geïnviteerd bij haar thuis. Ze woonde aan de Hudson, een beetje lager dan New York, in een heel klein huisje, in Nyack. Ik moest om 6 u. komen, maar ik mocht niet te lang blijven, zei ze. En ik kom daar aan en ze ontvangt me zeer gracieus en ze begint te drinken. En dan wordt er gegeten. En dan wordt ze meer en meer vaag en omstreeks half acht viel ze bijna in slaap. Ik zei toen dat ik maar naar huis zou gaan. Ik vroeg haar: is uw werk in het Nederlands vertaald? Dat wist ze niet. Ze had daar zo een kast en ik ben daarin gaan kijken. Er was toch één boek, het eerste, ‘The heart is a lonely hunter’, dat vertaald was. Maar, zei ik, de anderen zouden toch ook moeten vertaald worden. In het Duits was ze veel vertaald, bijna alles, geloof ik. In het Frans betrekkelijk weinig.

Het was een heel lief mens, maar ze was een wrak.

En Dorothy Parker, die was stomdronken. Zij begon martini's, -

Amerikaanse martini's - te drinken om halfnegen 's morgens. En ik heb haar om 7 u. 's avonds gezien. Dat was bij een vriendin van haar. Zij wist blijkbaar niets van mij en op een zeker ogenblik heeft ze daar een uitval tegen mij gedaan. Ik weet niet waarom, ik begrijp het niet, ik had niets gezegd dat haar kon choqueren, maar ze was dronken. En een dronken vrouw moet ge meer vergeven dan een dronken man. En dan heb ik dat toch goed gekregen. Het was een heel klein vrouwtje, een jodin, erg geestig.

En Masters, dat was op het einde van zijn leven. Hij leefde in de 32ste straat, in het Chelsea hotel, dat vroeger zo een centrum was van schrijvers. Het was een nette oude heer, keurig gekleed, met een anjer. En ik had rendez-vous met hem om 3 u. en ik kwam daar om 5 voor drie aan. Hij bekijkt me en zegt: Je bent te vroeg. Ik zeg: excuseer, ik zal wachten. En toen praatten we een tijdje, over de vertaling van Van Houtten van de 'Spoon River Anthology' en hij vroeg of dat goed was. Ik zeg: ja, die man is nooit in Amerika geweest, hij heeft hier en daar wel een stommiteit begaan. Dan wilde hij weten of het laatste hoofdstuk erbij was. En na een kwartier kwam er een juffrouw en die werd heel vriendelijk onthaald en hij zei tegen haar: Je bent vijf minuten te vroeg. Ik ben toen maar weggegaan. En kort daarop is hij gestorven in ellendige omstandigheden. Hij had geen geld meer en hij was ergens in een ziekenhuis en toen was er een soort publieke subscriptie, ik heb hem nog een aantal dollars kunnen sturen. Het was een zeer eigenaardige man, maar zeer precies zoals zijn gedichten zijn, geen woord teveel.

- *De nuchterheid van uw stijl, is die te wijten aan invloed van de Amerikaanse literatuur?*

- Ik heb daar veel geleerd van de Amerikaanse journalistiek. Er zijn zo een paar dingen die mij zeer getroffen hebben.

- *Wat is volgens u de eerste vereiste van een romanschrijver?*

- Hij moet zijn stiel kennen. Hij moet een verhaal kunnen schrijven, iets kunnen vertellen, de mensen kunnen boeien, ze niet loslaten. Dat vind ik toch het essentiële. Hij moet daarom niet een verhaal schrijven, hij kan ook een ambiance suggereren, ook een atmosfeer oproepen, maar dat wordt veel moeilijker.

- *U laat zich nooit drijven op de roes van de woorden. De luciditeit waarmee u altijd schrijft is toch wel vreemd voor iemand die als dichter gedebuteerd is*.

- De woordendronkenschap vind ik iets verschrikkelijks. En dat was de grote verleiding in onze jeugd. Je moest mooi schrijven. Meneer Streuvels kon wel zes bladzijden gebruiken om te zeggen hoe erg het waaide of hoe erg het sneeuwde. Als je mijn gedichten uit 'Het Huis' bekijkt, dan is dat ook anekdotiek, dat zijn kleine gebeurtenissen die een algemeen belang krijgen.

- *U had vele jaren een kroniek voor de radio en nu verzorgt u een kroniek in de 'Kunst- en Cultuuragenda'. Beantwoordt deze werkzaamheid aan een behoefte?*

- Ja, ik heb graag een tribune. In 'De stem uit Amerika' had ik dat gedurende 18 jaar, maar daar had ik ook een prachtig onderwerp. Het is een groot land en ik kende het goed. Ik kon altijd variëren. Nu schrijf ik commentaar op wat er gebeurt, wat ik zie. Ik heb dat nog gedaan, in 1938-39 in 'De Courant'. Eigenlijk ben ik een journalist, of hoogstens een chroniqueur.

- *Als criticus bent u heel scherp geweest voor de dichters uit de jaren dertig. Maar onlangs verklaarde u weinig belang te hechten*

aan kritiek. Is er daar een verandering van mentaliteit?

- Hoe ouder ge wordt, hoe minder de kritiek iets betekent voor u. Maar in de tijd toen ik die kroniek van de poëzie schreef ben ik toch nooit boosaardig geweest. En er waren enorm veel knullen bij, maar die waren toch illustratief voor de tijd. Als ge nou de geestelijke of de sociale inhoud van een verzenbundel uit 1925 of uit 1930 zou vergelijken met wat er nu geschreven wordt, dan is er toch een enorme afstand. Vroeger was het religieus gevoel nog van zeer groot belang, het sociaal motief een beetje, het sentimenteel motief ook. Maar nu is dat grotendeels allemaal verdwenen en hebben de dichters andere belangstellingen. Voor mij was het meer een diagnose van de mentaliteit van de jonge mensen. Dat was het interessante daarvan. En ik heb nooit iemand afgemaakt om het plezier van iemand af te maken. Ik schrijf liever met groot enthousiasme over een boek dan te zeggen dat het niets betekent. Dan zwijg ik erover. Trouwens, de mensen die ik gekraakt heb, die zijn er nooit aan ten onder gegaan, integendeel.

- *U was het slachtoffer van een hetze met uw roman 'Joachim van Babylon', zodat u niet de prijs van de provincie Antwerpen kreeg om morele redenen. Maar u zat ook in de redactie van het tijdschrift 'Forum', waar u met de andere Vlaamse redactieleden toch mee hebt gewerkt om het verhaal 'Virginia' van Victor Varangot tegen te houden, wat trouwens geleid heeft tot de opheffing van 'Forum', en dat was ook om morele redenen*.

- Nee, dat was geen kwestie van moraliteit. Dat hebben ze altijd gezegd. Maar dat was een vreselijk flauw verhaal over een oude meneer die absoluut met een maagd naar bed wou. Ik vond het onbelangrijk. En het was in een kwijlerige, kleverige stijl geschreven.

- *U heeft mij vroeger eens verteld dat u bezig was een boek van Hendrik Conscience te herschrijven*.

- Daar ben ik al jaren mee bezig. Zijn 'Geschiedenis mijner jeugd' is een fascinerend boek, dat bewijst dat hij eigenlijk veel meer in zich had dan hij heeft geschreven. Er staat ook in hetgeen iedereen kent, over de poppenkelder en de geschiedenis met zijn jas als hij onderwijzer wordt. Maar hij vertelt daarin over de campagne tegen de Hollanders, waaraan hij als 17-jarige heeft deelgenomen, en dat is fantastisch. Hij werd trouwens bijna gedood nabij Leuven. Daar werd hij aangevallen door een Hollandse dragonder. Hij viel achterover in een gracht, waar men hem voor dood liet liggen. Die opstandelingen hadden eigenlijk geen wapens. Zij hadden een vork of een knuppel. Het is niet te begrijpen hoe de Hollanders zich hebben laten verslaan.

Ook de ontwikkeling hoe Conscience tot het schrijven in het Nederlands is gekomen, is bijzonder boeiend. Er was immers helemaal geen publiek voor Nederlandse boeken bij ons.

De taal van Conscience is echter abominabel. Voor de nieuwe editie van 'Geschiedenis mijner jeugd' moet ik het boek eerst leesbaar maken. Ik moet het nagenoeg herschrijven. Voor een middeleeuwse tekst heeft men eerbied en men geeft deze ongewijzigd weer. Voor de slechte taal van dit boek kan men echter geen eerbied hebben. Het staat vol gallicismen en germanismen. Ik zal echter een uitvoerige inleiding voor deze uitgave schrijven. Het was een bijzonder boeiende periode. De vrijwilligers hadden ook niets te eten. Zij aten de schors van de bomen. Het is een boek dat ik al heel lang heb en dat mij altijd is blijven boeien. Conscience is werkelijk een uitzonderlijk auteur geweest. Het valt niet te onderschatten dat zijn roman 'Het Goudland' drie edities in Amerika heeft gekend. Hij schreef hiermee een boek over een streek waar hij nooit is geweest en dat de mensen wist te boeien, die het land

veel beter kenden dan hijzelf.

- *U ontving op 5 oktober jl. de Prijs der Nederlandse Letteren, de grootste onderscheiding die een schrijver in ons taalgebied kan verwachten. Uw eerste onderscheiding was de prijs van de gemeente Amsterdam in 1925. De driejaarlijkse Staatsprijs voor het Proza kreeg u in 1957 voor de roman 'Er gebeurt nooit iets' en in 1970 ontving u de vijffjaarlijkse Staatsprijs voor uw gehele oeuvre. Wat betekenen deze prijzen en bent u tevreden over uw loopbaan?*

- Er zijn periodes in mijn leven geweest dat ik heel gelukkig was en dat ik dacht: nu heb ik het. Want ambitie heb ik nooit gehad. Sociaal heb ik het niet nodig gehad, want al wat ik geworden ben en geweest ben in administratieve milieus, dat hebben zij mij allemaal op zilveren schoteltjes aangeboden. Ten eerste omdat ik niet dommer was dan een andere en ten tweede, omdat ik graag werkte. Ik deed het graag. Bij Van Cauwelaert was het een slavendrijverij. Maar ik had respect voor die man. En hij vroeg heel veel van mij, maar ik deed het graag. Ik ben vijf, zes jaar bij hem geweest, en die man was toen in de kracht van zijn leven. Hij werkte als een duivel. Hij kwam om 9 u. op het stadhuis, bleef tot 11 u., ging dan naar Brussel en was de hele namiddag in het Parlement. Hij kwam terug omstreeks 7 u. en dan was ik er ook. Dan was het rustig en werkten wij elke dag tot 11 u. 's nachts. 's Zaterdags was het kalm, dan werkten we ook de hele dag. En 's zondags in de morgen was het nog kalmer en dan was ik om 1 u. vrij. Zo dus mijn vrijheid om mijn doceren in Leuven te voeden, was van 1 u. 's namiddags 's zondags tot 's anderdaags 's morgens halfnegen. Ik ben maar één keer vroeger ontsnapt, dat was met de verkiezing van Borms. Toen ben ik om 12 u. weggegaan.

Het enige dat voor mij onaangenaam is geweest, is die kwestie van

die prijs van Antwerpen in 1950, die ze mij om klerikale redenen hebben afgenomen. En twee jaar later hadden ze daar berouw over en dan hebben ze mij de prijs van de Vlaamse provincies gegeven. Die heb ik dan geweigerd. Want zei ik, de provincie Antwerpen is daar ook bij. Maar een prijs is niet zo belangrijk. Ik geloof niet dat er veel meer boeken verkocht worden omdat ze een prijs verkregen hebben. Maar het zou wel een interessante studie zijn eens de oplage na te gaan van schrijvers als Streuvels, Buysse, Van de Woestijne, Teirlinck voor de oorlog. Ik weet dat de mooiste bundels van Van de Woestijne, zoals 'De Boomgaard der Vogels en der Vruchten' - dat was prachtig gedrukt bij Van Dishoeck - ik heb hem nog in New York kunnen kopen voor 10 cents - daar werden 500 exemplaren van gedrukt en na tien jaren waren er nog 300 over. Dat werd niet verkocht. Streuvels wel omdat die in een goedkope reeks was. Zelf ben ik tevreden. Ik heb geschreven wat ik wilde. Ik moest niet schrijven en wat ik schreef werd toch verspreid en gewaardeerd.

- *U hebt dus weer een nieuwe roman, 'De kroeg van groot verdriet'. Heb u nog verdere plannen?*

- Ik werk nu aan het tweede deel van het vierluik, 'De loopgraven van Fifth Avenue'. Daar ben ik halverwege mee. En weldra verschijnen ook mijn 'Komplete verhalen'. Daarin werden opgenomen 'Mijn vriend de moordenaar', 'Allengs, gelijk de spin', 'De grote god Pan', 'Mi chiamamo Mimi' en 'De Diaspora'. Ook heb ik nog een roman ergens liggen. Die zal ik volgend jaar afwerken. Hij is geschreven, maar ik heb hem in geen jaren bekeken. Hij heet 'Zat van jaren'. En dan zou ik nog een aantal novellen willen schrijven. Daarna zal ik misschien weer met geschiedenis beginnen, wat eigenlijk mijn beroep is. Maar welke plannen kan men nog maken als men 75 is?